

Biblioteca di Cultura Moderna

Lo stato dell'arte
L'esperienza estetica
nell'era della tecnica

a cura di
M. Carboni
P. Montani

Testi di

Gehlen, Leroi-Gourhan,
Heidegger, McLuhan, Rifkin,
Garroni, de Kerekhove, Adorno,
Brecht, Benjamin, Bense, Argan,
Dorfles, Rognoni, Valéry, Barilli,
Maldonado, Debray, Lévy,
Baudrillard

 *Editori Laterza*

Cosa sta accadendo alle arti e all'esperienza estetica nel nostro tempo compiutamente tecnicizzato e qual è lo stato della questione sotto il profilo della consapevolezza teorica: in un percorso coerente e guidato, le voci dei maggiori filosofi, saggisti, storici dell'arte che si sono interrogati sul destino dell'esperienza estetica nell'età della tecnica dispiegata.

Ocr e conversione a cura di Natjus



Biblioteca di Cultura Moderna

1182

© 2005, Gius. Laterza & Figli
Prima edizione 2005

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti su brani riprodotti, là dove non è stato possibile rintracciarli per chiedere la debita autorizzazione.

a cura di Massimo Carboni e Pietro Montani

Lo stato dell'arte

L'esperienza estetica nell'era della tecnica

Testi di

Gehlen, Leroi-Gourhan, Heidegger, McLuhan, Rifkin, Garroni, de Kerckhove, Adorno, Brecht, Benjamin, Bense, Argan, Dorfles, Rognoni, Valéry, Barilli, Maldonado, Debray, Lévy, Baudrillard

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'aprile 2005
Poligrafico Dehoniano -
Stabilimento di Bari
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-7644-6
ISBN 88-420-7644-9

Nota dei curatori

Oggetto di questa antologia è lo «stato dell'arte» nell'epoca della tecnica dispiegata. Che cosa sta accadendo, cioè, alle arti nel nostro tempo compiutamente tecnicizzato. E quale sia lo stato della questione sotto il profilo della consapevolezza teorica. Ciò non significa stilare un referto né azzardare una prognosi. Significa, semmai, scattare un'istantanea in corsa, con tutti i rischi del caso. Il rapporto tra esperienza estetica e tecnica, infatti, è diventato oggi assai più vincolante di quanto non sia accaduto in passato, perché le nuove tecnologie multimediali si sono costituite in modo sempre più pervasivo come il terreno sperimentale prioritario delle arti, le quali a loro volta sembrano tenute a prendere in carico le continue innovazioni che vi si producono. Il tema, pertanto, non è solo tra quelli attualmente più dibattuti, è anche tra quelli più intensamente e problematicamente 'lavorati' dalle odierne pratiche estetiche, che non smettono di perlustrarne il terreno con aperture progettuali il cui statuto è ancora largamente indeterminato.

L'antologia non può dunque avere la pretesa di proporre un quadro esaustivo del panorama che ci si spalanca davanti appena si affronta il rapporto arte-tecnica. La sua ambizione, piuttosto, è quella di delineare, attraverso un'ampia scelta di testi significativi, le linee fondamentali del retroterra storico-concettuale attinente alla questione e, insieme, uno spaccato, tra i molti possibili, delle posizioni oggi più rappresentative. Ciò giustifica la divisione del testo in due parti, prevalentemente teorico-filosofica la prima, prevalentemente critico-interpretativa la seconda. Ma giustifica anche l'ampio spettro disciplinare che è sembrato necessario campionare e interrogare: dalla filosofia in senso stretto alla sociologia, dall'antropologia all'estetica alle teorie settoriali.

Si tratta tuttavia di un testo fortemente unitario. Non solo

perché è stato pensato ed elaborato in comune dai due curatori in ogni singola parte, ma anche e soprattutto perché intende offrire un percorso coerente, scandito da tappe che segnano una precisa progressione: dalla domanda fondamentale sul significato della tecnica e sulla sua relazione con l'esperienza estetica (capp. 1 e 2) via via fino all'impatto della tecnica moderna sulla comprensione dell'opera d'arte e al confronto attuale tra pratiche artistiche e nuove tecnologie (capp. 3 e 4).

Siamo ben consapevoli che altri percorsi sarebbero stati possibili. Ma proprio per questo, proprio perché quello che proponiamo è *un* tracciato tra i molti, siamo anche consapevoli del suo carattere tutt'altro che astrattamente fungibile. In equilibrio tra speculazione filosofica e sguardo storico sulle arti, tra diagnosi teorica e indagine empirica, l'itinerario qui sviluppato non retrocede di fronte all'impegno di assumere anche uno sguardo 'politico' che il lettore troverà espresso nelle Introduzioni generali che aprono le due parti del libro. I brevi testi premessi a ogni singolo capitolo hanno invece un carattere più espositivo e didattico: il loro compito è quello di aiutare il lettore a orientarsi con sicurezza nella complessità dei temi di volta in volta affrontati evidenziandone le linee di forza e le relazioni reciproche.

M.C. P.M.

Fonti

Capitolo primo

1.1 Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1957; trad. it. *L'uomo nell'era della tecnica*, Sugar Editore, Milano 1967, pp. 10-19.

1.2 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris 1964; trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 25-27, 267-70, 276-77, 283-84.

1.3 Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954; trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976-80, pp. 9-17.

1.4 Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Gruppo editoriale il Saggiatore, Net, Milano 2002, pp. 9-11, 15-17, 19-27.

1.5 Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, © J. Rifkin 2000; trad. it. *L'era dell'accesso*, Mondadori, Milano 2000, pp. 6-19.

Capitolo secondo

2.1 Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977, pp. 70-76.

2.2 Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954; trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976-80, pp. 19-21, 23-27.

2.3 Derrick de Kerckhove, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*, in P.L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994, pp. 45-50, 55-57.

2.4 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967; trad. it. *Parva Aesthetica*,

Feltrinelli, Milano 1979, pp. 58-68.

Capitolo terzo

3.1 Bertolt Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, Torino 1973, pp. 39-40, 44-49.

3.2 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 22-29, 44-48.

3.3 Max Bense, *Aesthetica*, Agis-Verlag, Badén Baden 1965; trad. it. *Estetica*, Bompiani, Milano 1974, pp. 447-50, 464-66.

3.4 Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, pp. 23-30, 55-57.

3.5 Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959, pp. 170-76.

3.6 Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, pp. 26-34 (prima edizione con il titolo *La musica elettronica e il problema della tecnica*, in «aut aut», 36,1956).

Capitolo quarto

4.1 Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1934; trad. it. *Scritti sull'arte*, TEA, Milano 1996, pp. 107-109.

4.2 Renato Barilli, Introduzione al catalogo della mostra *Arte e computer*, Rotonda della Besana, Milano 1987; poi in *II ciclo del postmoderno*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 171-77.

4.3 Tomás Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1992, nuova edizione nella collana «Universale Economica» 2005, pp. 48,51-52, 57-59, 76-78.

4.4 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris 1992; trad. it. *Vita e morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 230-37.

4.5 Pierre Lévy, *L'intelligence collective*, Editions La Découverte, Paris 1994; trad. it. *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 125-32.

4.6 Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, Paris 1995;
trad. it. *Il delitto perfetto*, Cortina, Milano 1996, pp. 81-90.

Lo stato dell'arte

Parte prima

a cura di Pietro Montani

Introduzione.

Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza

La relazione che l'arte intrattiene con la tecnica ha qualcosa di costitutivo, a differenza di altri rapporti - per esempio con la scienza o con la politica o con la religione ecc. Nell'antichità greca, del resto, la parola *techne* copriva entrambi i concetti, e solo in epoca moderna, con la nascita settecentesca dell'estetica, si è profilata la *possibilità* di una dissociazione e dunque lo spazio per una serie di rapporti significativi, aperti a diverse forme di dissidio e di alleanza, che tuttavia continuano a evidenziare tra i due termini un nesso più stretto (e problematico) di quanto non accada per altre relazioni. Ciò è confermato dal linguaggio ordinario, che ha conservato questa inerenza in un sostantivo come «artefatto» e, in modo ancor più forte, in un aggettivo come «artificiale». Resta che la distinzione tra arte e tecnica ci sembra non solo legittima ma anche necessaria e meritevole di essere salvaguardata, benché sia difficile fondarla su tratti distintivi che non risultino di volta in volta fortemente discutibili o addirittura da revocare. E' del tutto evidente, per fare subito un esempio particolarmente vistoso, che nessuno oggi se la sentirebbe di invocare il requisito della bellezza per differenziare un'opera d'arte da un oggetto tecnico. Non solo perché il fenomeno del design industriale ha cancellato questa opposizione, non solo perché le avanguardie storiche ci hanno da lungo tempo addestrati ad apprezzare il brutto, l'anodino e il triviale, ma anche e soprattutto perché fin dall'origine, cioè fin dalla nascita dell'estetica moderna che ne è stata la principale responsabile, la dissociazione tra l'operare tecnico e quello delle «belle arti» non si è mai fondata, a dispetto del nome, sul requisito della bellezza. Almeno nell'ambito delle riflessioni filosofiche davvero importanti, da cui sarà necessario prendere

le mosse per porre il problema nella sua giusta luce.

Chiediamoci allora in che termini la distinzione compaia nella *Critica della facoltà di giudizio* (1790), l'opera di Kant che inaugura l'estetica moderna rielaborando in modo profondamente innovativo un movimento di pensiero le cui radici si spingono almeno fino alle prime esplicite manifestazioni di autoconsapevolezza della soggettività creativa dell'artista di genio a cavallo tra il XV e XVI secolo. Kant si preoccupa innanzitutto di differenziare l'«arte in genere» (vale a dire la *techne*, la capacità di produrre un artefatto) dalla natura, dalla scienza e dal puro e semplice mestiere. Per motivare la prima distinzione, Kant ricorre a un esempio molto istruttivo scegliendo di contrapporre un raffinato prodotto della tecnologia animale — un alveare - al modo di produrre caratteristico dell'uomo. Per quanto mirabile nella sua esecuzione e nel suo schema costruttivo, il prodotto delle api, dice Kant, è interamente determinato da un fare istintivo (è la rigida esecuzione di un programma genetico innato, diremmo oggi), mentre l'opera dell'uomo è intimamente connessa con una «riflessione razionale», cioè con una capacità di riflettere sul fare e di anticiparlo progettualmente, che introduce nella tecnica umana un'ampia e decisiva componente plastica e opzionale (un modo di «produzione mediante libertà», scrive Kant).

Nella seconda distinzione - quella tra arte e scienza - l'accento si sposta sull'irriducibilità della tecnica a puro sapere. Non basta, scrive Kant, *sapere* come dev'esser fatto un oggetto d'uso per saperlo anche *fare*. Ciò significa che la «riflessione razionale» di cui si è parlato a proposito della differenza fra tecnica e natura dev'essere colta nella sua peculiare capacità di incorporarsi nella manipolazione dei materiali sensibili. E' in gioco, sì, una progettualità, ma si tratta di un 'pro-gettare', di un anticipare gli esiti del processo produttivo, che riguarda la mano non meno di quanto riguardi la mente (ovvero, più rigorosamente, che invita a dismettere la tradizionale opposizione metafisica di corpo e mente).

La distinzione fra tecnica e mestiere, infine, pone l'accento sul carattere libero della prima a differenza del carattere meccanico e standardizzato del secondo. L'arte in genere, in altri termini, comporta una certa dose di inventività e

innovatività che non si potrebbe immediatamente connettere con il conseguimento di uno scopo determinato perché, piuttosto, introduce nella «riflessione razionale» del fare tecnico una componente di «gioco», cioè l'apertura di una zona franca in cui vige la libera sperimentazione di variabili esecutive o addirittura di scopi o utilità alternative.

A questo punto ci si può chiedere in che senso l'«arte in genere», vale a dire la *techne*, la capacità di esercitare una «libera riflessione razionale» nel progettare e produrre artefatti materiali provvisti di un'utilità, sia da differenziare dall'arte «bella», vale a dire dalla produzione di oggetti sprovvisti di una finalità determinabile. La risposta di Kant, sulle prime abbastanza sorprendente, è meritevole della massima attenzione e di un'analisi accurata. Ecco la sua definizione, che compare nel titolo del § 45 della *Critica della facoltà di giudizio*: «L'arte bella è un'arte in quanto pare essere nello stesso tempo natura (*Schöne Kunt ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*)». Questa risposta è sorprendente per due ragioni. Innanzitutto perché reintroduce di colpo un riferimento alla «natura», che era stata invece messa fuori gioco nella prima determinazione dell'arte in genere. In secondo luogo perché il riferimento appena indicato riguarda precisamente il carattere «tecnico» dell'arte bella: si dice infatti che l'arte bella è un'arte (cioè una *techne*) in quanto (*sofern*) appare (*scheint*) al tempo stesso come natura. Queste difficoltà si possono sciogliere secondo una *lectio facilis* (che lo stesso Kant fornisce all'inizio del paragrafo in esame) e una *lectio difficilis* (di cui ci assumeremo noi la responsabilità cominciando a orientare il discorso verso gli sviluppi che è necessario prospettare).

Ecco dunque la *lectio facilis*, in cui siamo autorizzati a cogliere la peculiare rielaborazione kantiana di un tema antico e ben noto, quello della 'naturalzza' o spontaneità dell'operare artistico geniale, ovvero dell'«arte di celare l'arte»: «Dinanzi a un prodotto dell'arte bella si deve essere consapevoli che si tratta di arte [cioè di tecnica] e non di natura, e tuttavia la conformità a scopi nella forma di esso deve parere così libera da ogni costrizione di regole arbitrarie, come se fosse un prodotto della semplice natura». E' evidente - ma è un'evidenza che dà da pensare - che qui Kant sta parlando di «natura» in un senso completamente diverso e anzi opposto rispetto a quello

che abbiamo trovato e discusso nell'esempio della tecnologia delle api. Qui «natura» significa spontaneità creatrice, capacità autogenerativa: è precisamente ciò che i greci chiamarono *physis*. L'enunciato che dà il titolo al § 45 potrebbe dunque essere più precisamente riformulato come segue: «L'arte bella è *techne* in quanto pare essere nello stesso tempo *physis*». Introduciamo ora, con una minima forzatura nell'interpretazione del verbo usato da Kant - *scheint* -, un'ulteriore variante, e otterremo la *lectio difficilis*: «L'arte bella è *techne* in quanto nello stesso tempo si fenomenizza (si porta nell'apparire: *scheint*) come se fosse *physis*». Nell'arte bella, in altri termini, la *tecnica* - la libera riflessione razionale impegnata nel produrre un artefatto materiale - viene in qualche modo, *comunque determinante*, ricondotta nell'ambito della *physis*, la spontaneità autogenerativa della «natura». Più precisamente, la *techne* qui è tale proprio in quanto viene, per così dire, *svelata* nella sua inerenza a quel produrre (a quel venire alla presenza che trova in sé, e non in altro, la ragione della sua legittimità) che è proprio della *physis*. Quest'ultimo enunciato, pur se ottenuto rielaborando in modo del tutto coerente un pensiero kantiano, non si può attribuire all'orizzonte epistemologico della terza *Critica* (e, in genere, della filosofia trascendentale): lo ritroveremo, infatti, al centro della riflessione dedicata da Heidegger al rapporto fra arte e tecnica, in un contesto, cioè, che mira esplicitamente a decostruire l'assunzione dell'arte nel dominio dell'estetica. Sospendiamone dunque per un attimo il commento e torniamo al problema da cui avevamo preso le mosse per mettere in chiaro e tenere ben ferma questa prima conclusione: il testo che inaugura l'estetica moderna determina la distinzione fra tecnica (l'arte in genere) e arte (l'arte bella) senza far leva in alcun modo (se non meramente terminologico) sulla questione della bellezza, e invocando invece un riferimento decisivo alla questione della natura intesa come spontaneità creatrice. L'arte bella - l'arte nel senso estetico moderno - si lascia definire dalla bellezza in modo così inadeguato che Kant avverte addirittura l'esigenza di usare un'altra parola (e un altro concetto, s'intende), chiamandola «*geistreiche*», «animata», «ricca di spirito». La spontaneità creatrice di cui si è appena detto viene così interpretata da Kant come la capacità di conferire alla

materia sensibile una forma che offre al pensiero l'occasione di «animarsi», cioè di estendersi in modo indeterminato su molti concetti senza che nessuno di essi possa dimostrarsi appropriato a esaurire la ricchezza di senso dei materiali messi in opera. Fermiamoci un momento su un aspetto saliente di questa importante ridefinizione (che anticipa e fonda l'idea moderna dell'eccedenza di senso tipica dell'opera d'arte) per poi tornare alla nostra *lectio difficilis*.

In che senso, ci si deve in particolare chiedere, la spontaneità creatrice avrebbe parte nel determinare l'*essere tecnico* dell'arte? La risposta di Kant - secondo il paradigma della filosofia critica - è che questa spontaneità va colta «nel soggetto» sotto il titolo di «genio» o «immaginazione produttiva». Qui è necessario sgombrare immediatamente il campo da ogni fuorviante interpretazione banalmente 'soggettivistica' della tesi kantiana, per ribadire questo punto di importanza capitale: l'elemento «naturale» e creativo, che Kant definisce «genio», è precisamente quello che determina la peculiare 'tecnicità' dell'arte «animata». Detto altrimenti: nel più ampio contesto dell'arte in genere (cioè dell'operare tecnico) l'opera d'arte geniale (cioè l'arte in senso estetico moderno) esibisce il tratto irriducibilmente creativo (e riflessivo: infatti è occasione di molti pensieri) che caratterizza in modo strutturale la tecnologia specificamente umana. Da questo punto di vista, pertanto, l'opera d'arte non fa che mettere esemplarmente in evidenza i requisiti di plasticità, innovatività, estensione e riorganizzazione dell'esperienza che sono strutturalmente connessi con la libera riflessione razionale sottesa all'operare tecnico del soggetto umano in generale. Ma se l'arte, infine, è interpretabile come un libero dispiegamento della componente creativa e riflessiva interna alla tecnica (ritroveremo questa conclusione in 2.1), allora il giudizio che abbiamo enunciato all'inizio dicendo che l'estetica moderna avrebbe operato una dissociazione dell'arte dalla tecnica (dalla *techné* in senso greco) dev'essere meglio precisato. Si dovrà ulteriormente sottolineare, cioè, che l'assunzione dell'arte nel dominio dell'estetica ha reso *possibile* la sua dissociazione dalla tecnica, con conseguenze indubbiamente importanti e caratterizzanti, ma in nessun modo determinanti e conclusive. Da un lato, infatti, l'arte

moderna ha inaugurato una direttrice di schietta ed esplicita presa di distanza dalla tecnica, non di rado caratterizzata da risvolti critici e ironici: e basti pensare qui al *ready made* di Duchamp (per esempio al famoso scolabottiglie) e a tutto ciò che il gesto performativo che lo istituisce in opera ha significato per l'arte moderna; dall'altro, per contro, è accaduto che essa abbia guardato alla tecnica come a una fonte *diretta* di opportunità espressive, e qui si dovrà pensare alle arti 'tecnologicamente assistite' come il cinema e la fotografia - e alle relative teorizzazioni, a cominciare da quella di Benjamin (cfr. 3.2) - via via fino alle attuali esperienze estetiche in campo elettronico e multimediale (cfr. cap. 4).

Arte e tecnica, in definitiva, sono diventate almeno in parte dissociabili e perfino opponibili, ma solo a condizione di riprodurre la loro antica alleanza sul piano di una maggiore complessità, tale da indurre a ridefinire sia l'uno che l'altro termine della relazione. Per restare all'esempio altamente significativo dello scolabottiglie, quanta 'tecnicità' è implicita nell'atto performativo di Duchamp? E quanta 'artisticità' esso svela, in forza di quella stessa performatività, all'interno del più triviale degli oggetti d'uso?

Siamo così obbligati a chiederci se il concetto di tecnica che abbiamo fin qui adottato riferendolo all'estetica kantiana risulti in tutti i sensi adeguato ai problemi che una discussione di quella stessa estetica ha fatto sorgere e che le arti moderne e contemporanee hanno puntualmente raccolto e rielaborato in concrete proposte formali. Nel sostanziale rispetto di una tradizione millenaria, Kant pensa la tecnica come l'esercizio di un certo insieme di attitudini umane (tra le quali risulta determinante l'apertura di uno spazio di libera sperimentazione per l'immaginazione produttiva), che si coordinano in vista del conseguimento di uno scopo. Da questo punto di vista, la capacità tecnica resta una delle molte attitudini imputabili a un soggetto la cui *costituzione* non ne dipende tuttavia in modo essenziale, in quanto non c'è nulla di necessariamente tecnico nell'esser-uomo dell'uomo - a meno di una lettura radicalmente 'tecnica' della stessa immaginazione produttiva, che Kant, come si è visto, legittima senza tuttavia tematizzarla. Ma a questa comprensione della tecnica se ne può e se ne deve contrapporre un'altra (cfr. 1.2), secondo cui

tra antropogenesi e tecnogenesi vi sarebbe una fondamentale identità, nel senso che un elemento di artificialità caratterizzerebbe *in modo costitutivo* l'animale umano come un vivente capace di prolungare se stesso (la propria sensibilità, la propria *aisthesis*) mediante un sistema di protesi. La tecnica, da questo punto di vista, non è qualcosa che si aggiunge a un vivente - l'uomo - già costituito nel suo essere, ma è cooriginaria a questa costituzione. E' un tratto distintivo dell'uomo, infatti, delegare la definizione della propria natura a elementi artificiali e suppletivi: che si tratti di una selce scheggiata o di un microchip inserito sotto l'epidermide. A questo ripensamento 'protetico' della tecnica, per inciso, sono del resto imputabili molti fenomeni caratteristici delle arti contemporanee, sostanzialmente incentrati su una ricomprensione - spesso ingenua o puramente spettacolare ma non per questo meno indicativa - del rapporto tra la sensibilità (*l'aisthesis* da cui deriva la parola 'estetica') e le protesi tecniche che la articolano, la specializzano e la espandono (cfr. 2.3).

Ma quale sarebbe il risvolto filosofico di questa concezione 'protetica' della tecnica? Seguendo in particolare Heidegger, che ha posto il problema con la radicalità che esso richiede, se ne dovrebbe concludere che la tecnica non può essere intesa in senso puramente strumentale, ovvero che «l'essenza della tecnica non è niente di tecnico», intendendo con ciò che la tecnica non è un insieme di mezzi esterni a disposizione dell'uomo, ma un modo peculiare di far apparire il mondo abitato dall'uomo, un progetto 'ambientale' complessivo solo in parte dominabile, in quanto l'uomo - che vi è già da sempre implicato in modo *essenziale* - non potrebbe in nessun caso condurlo fino alla totale trasparenza. Heidegger intende dire proprio questo quando scrive (cfr. 1.3 e 2.2) che la tecnica è «un modo del disvelamento», collegando così la parola greca *techne* a un'altra delle parole decisive del pensiero filosofico delle origini, la parola *aletheia* (in genere tradotta con «verità») che, ripensata in base alla sua forma etimologica (*a-letheia*), viene da lui intesa come un «disvelamento» (*Un-verborgenheit*)\ un portare le cose nell'apparire (un fenomenizzare) che si mantiene in un rapporto necessario col fondo oscuro e indominabile (la *lethe* contenuta nella parola *a-letheia*) da cui

esse vengono tratte fuori. Dire che la *techne* è una forma dell'*aletheuein*, una forma (eminente) dell'accadere della verità, allora, è quanto dire che l'uomo è fin da sempre coinvolto in modo essenziale (in modo che riguarda il suo essere più proprio) in un movimento progettuale che mira a condurre nella presenza quelle cose che non hanno la facoltà di portarvisi da sole poiché non dipendono direttamente dalla forza autogenerativa che i greci chiamarono *physis*. Ma occorre ancora aggiungere che questo movimento progettuale non può essere considerato, per Heidegger, come un tratto sovrastorico, qualcosa che definisce in generale e una volta per tutte l'uomo come tale, poiché pertiene all'autentica essenza del disvelamento (alla verità, alla *aletheia*) - e dunque anche all'autentica essenza della tecnica - il fatto di *accadere storicamente*. Il fatto cioè di darsi di volta in volta in orizzonti storici e destinali, il fatto insomma di 'destinare' all'uomo qualcosa di nuovo e di diverso - pur se in ultima analisi riconducibile al progetto originario della tecnica che reca in sé un'insopprimibile istanza di dominio.

Se, dopo queste considerazioni, torniamo alla *lectio difficilis* della tesi kantiana sulla differenza di arte e tecnica - «L'arte bella è *techne* in quanto nello stesso tempo si fenomenizza (si porta nell'apparire: *scheint*) come se fosse *physis*» - possiamo ripensarla, heideggerianamente, in questo modo: l'arte è *techne* (cioè un modo dell' *aletheuein* che consiste nel pro-durre quegli enti che non sono in grado di sorgere autonomamente) in quanto questa produzione, questa *poiesis*, è tale da lasciare nello stesso tempo apparire un'essenziale inerenza al carattere autogenerativo della *physis*. L'intera riflessione heideggeriana sul rapporto tra arte e tecnica può essere ricondotta a questo paradigma *poietico*, che in un saggio famoso - *L'origine dell'opera d'arte* (1936) - si traduce nella seguente definizione: l'opera d'arte è «messa in opera della verità». Con il che si deve intendere che nell'opera d'arte, al contrario che nel semplice mezzo tecnico, l'accadere della verità, cioè l'apertura di un progetto storico decisivo destinato all'uomo, si dà in una *poiesis* originaria, cioè in un produrre che non si esaurisce nella produzione ma conserva ed esibisce una relazione essenziale con qualcosa di non-prodotto (la *physis*), donde il suo essere, sì, un produrre ma anche, e forse più genuinamente, un

«ricevere e un attingere». A ben guardare ciò significa che nell'opera d'arte non accade altro che l'ostensione del carattere non-tecnico, ma veritativo e destinale, della tecnica stessa: un progetto di dominio che «mette in opera» anche e coessenzialmente i suoi limiti insuperabili (la *lethe*, il fondo oscuro e indominabile che permane in ogni destinarsi storico della *a-letheia*). Non è il caso qui di far notare fino a che punto questo movimento di rinnovata *alleanza* tra arte e tecnica in nome di una *poiesis ricettiva* sia profondamente iscritto nell'arte moderna, da Leonardo a Renzo Piano, e si richiamerà piuttosto l'attenzione sul fatto che ne risultano ulteriormente chiarificate non solo quelle poetiche del *dissidio* - è di nuovo il caso di Duchamp - che prendono di mira precisamente il tratto di dominio iscritto nel progetto della tecnica, ma anche quelle *estetiche negative* - è il caso di Adorno (cfr. 2.4) - che contrappongono frontalmente alla produzione industriale di oggetti culturali la forza decostruttiva della forma artistica.

Ma riprendiamo il filo del discorso. Nelle sue riflessioni sull'arte Heidegger non è particolarmente generoso nell'esemplificazione. Nel saggio appena ricordato si parla di un quadro di Van Gogh, di una breve poesia di C.F. Meyer, di un tempio greco. Altrove l'interrogazione filosofica si concentra sulla poesia, che Heidegger intende come linguaggio originario (*Dichtung*), vale a dire come una *poiesis* in senso eminente, il cui carattere storico-destinale sarebbe attestato soprattutto nell'opera di Hölderlin e in quella di un piccolo gruppo di poeti del «tempo della povertà» (George, Trakl, Rilke), cioè di quel tempo - il nostro - in cui il progetto di dominio della tecnica avrebbe raggiunto il suo più ampio dispiegamento, arrivando a prospettare il rischio di un completo occultamento della sua essenza non-tecnica (cfr. 2.2). In altri casi infine - e si tratta dei testi più tardi e più intimamente legati alla questione della tecnica - il suo discorso si sposta dall'opera in senso tradizionale ai semplici oggetti d'uso (per esempio una brocca, o perfino un ponte), con un movimento che non ha nulla di sorprendente, se si riflette sul fatto che la concezione heideggeriana della *poiesis* prescinde del tutto dal paradigma dell'estetica in senso moderno, ma che tuttavia non può non suscitare qualche (utile) perplessità. In particolare, in che senso un ponte assolverebbe ancora al

compito di farsi esperire nei termini della «messa in opera della verità»? Non sarà forse che Heidegger sta introducendo senza esplicitarla qualche distinzione determinante tra il ponte di Mostar, per fare un esempio a tutti noto, e la sua recente ricostruzione dopo il bombardamento? O tra il ponte d'assi arrangiato alla bell'e meglio su un torrente della Foresta Nera e il progettato ponte sullo stretto di Messina? Fino a che punto, insomma, la tecnologia moderna è presa davvero in carico dalla riflessione heideggeriana sull'arte? O non sarà vero, piuttosto, che il filosofo che più di ogni altro ha gettato luce sulla tecnica moderna si fa sorprendere a tal punto sprovvisto di concetti teorici adeguati all'arte contemporanea da doversi rifugiare, ogni volta che ne incontra i problemi specifici, nella zona (per lui) franca della poesia e del linguaggio originario?

A questa domanda si deve rispondere affermativamente. Heidegger ci ha consegnato un concetto prezioso - l'interpretazione dell'arte come memoria e salvaguardia dell'essenza non-tecnica (cioè *poietica*) della tecnica stessa - ma non ha saputo dirci nulla di importante sul destino *moderno* di questo mandato assunto ed espletato dalle arti per oltre due millenni. L'indagine sul rapporto tra arte e tecnica, in altri termini, richiede per noi, a questo punto, un ulteriore cambio di paradigma.

Osserviamo, per cominciare, che i limiti della posizione heideggeriana si fanno particolarmente evidenti proprio quando ci si misura con le arti che si fondano su procedure eseguite da macchine (e non direttamente dall'uomo), come nel caso della produzione e ri-produzione tecnica delle immagini (dalla fotografia al cinema all'elaborazione elettronica). E' abbastanza sorprendente che l'autore di un saggio intitolato *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938) abbia mancato l'incontro con uno dei fenomeni tecnici sicuramente decisivi del nostro tempo. Sta di fatto tuttavia che inutilmente si cercherebbe in Heidegger una parola significativa su questo tema, che evidentemente resta per lui sussunto, senza alcuna particolare dignità filosofica, sotto la questione più generale, ed epocale, del primato moderno del «pensiero rappresentativo» (che è l'argomento del saggio appena citato). L'epoca dell'immagine del mondo, in altri termini, nulla dovrebbe di determinante alle tecnologie *specifiche* che l'hanno

condotta al pieno compimento. È una tesi che si comprende perfettamente nell'ambito della filosofia heideggeriana, ma che francamente, almeno in questa sede, ci lascia profondamente insoddisfatti.

Il nuovo paradigma del rapporto tra arte e tecnica si profila proprio sullo sfondo dello stato di indigenza mostrato in questo caso specifico dalla filosofia heideggeriana. Per certi aspetti si tratta del paradigma più noto e citato, ma al tempo stesso, forse, anche del meno meditato nelle sue implicazioni filosofiche più radicali e produttive. Ci stiamo riferendo alle tesi avanzate nel 1936 da Walter Benjamin nel saggio sulla riproducibilità tecnica dell'arte (coevo dunque, e il dato qui è significativo, del più famoso saggio heideggeriano sull'opera d'arte). Benjamin ritiene che il fatto tecnico della riproducibilità abbia introdotto profonde modifiche nella natura dell'esperienza estetica non solo nel senso, evidente, che per la prima volta questa è diventata un'esperienza di massa ma anche, e soprattutto, nel senso che i «valori di culto» tradizionalmente connessi con l'arte (la solennità e la contemplazione raccolta che conferivano all'opera un'«aura» di unicità e sacralità) mostrano di essere irreversibilmente decaduti lasciando il posto a nuovi valori, che Benjamin definisce «espositivi»: la fruizione distratta, l'esteticità diffusa, il carattere al tempo stesso effimero e sempre disponibile dell'evento estetico. Non si tratta tuttavia di porre l'accento su ciò che la tecnica avrebbe tolto all'arte, si tratta di interrogarsi sulle potenzialità inavvertite di questo incontro epocale; non si tratta solo di sottolineare i rischi regressivi, peraltro palesi, connessi col fenomeno della massificazione e della tecnicizzazione, si tratta anche e soprattutto di far emergere le opportunità emancipative che esso tiene in riserva. Ora, il punto determinante è che queste potenzialità e opportunità sono per Benjamin di carattere *politico*: esse provocano l'estetica a fare i conti con l'etica e la filosofia pratica. Più precisamente: se è vero che la riproducibilità tecnica dell'immagine (Benjamin pensa qui al cinema) si lascia facilmente orientare nel senso della propaganda politica e della manipolazione ideologica delle masse (Benjamin parla a questo proposito di una «estetizzazione della politica»), è anche vero che lo stesso fenomeno potrebbe agire in direzione

diametralmente opposta e condurre a una «politicizzazione dell'arte».

Occorre dire, tuttavia, che su questa divaricazione l'analisi di Benjamin resta piuttosto reticente. Se infatti le tesi benjaminiane si sono dimostrate di una straordinaria pertinenza e lungimiranza nel descrivere con molti anni di anticipo il fenomeno dell'esteticità diffusa che oggi è sotto gli occhi di tutti, non è affatto chiaro, per contro, in che senso la «perdita dell'aura» e l'insorgenza dei «valori espositivi» dell'arte potrebbero contrastare il progetto di manipolazione delle coscienze e consolidamento dei rapporti di potere gestito da ciò che Horkheimer e Adorno avrebbero chiamato, qualche anno dopo il saggio di Benjamin (e in polemica con le sue tesi), «industria culturale» (cfr. 2.4). Il pensiero di Benjamin, dunque, va ripreso e sviluppato.

Bisogna anzitutto osservare che Benjamin muove da un'emergenza specifica e molto ben definita: l'importanza fondamentale che già ai suoi tempi la produzione e riproduzione tecnica di immagini stava assumendo su scala planetaria. La sua indagine estetica è dunque, in primo luogo, una ricognizione sullo *statuto dell'immagine* perché ciò che ha messo in crisi i valori culturali dell'arte è precisamente l'irruzione di nuove forme di rappresentazione dipendenti dalla riproducibilità del mondo visibile: la fotografia e il cinema. Questa irruzione ha numerose, decisive conseguenze, cui Benjamin dedica solo qualche accenno ma che qui è necessario riprendere e sottolineare. La prima conseguenza è la tendenziale messa in crisi del concetto di «opera»: più precisamente, la constatazione che ai requisiti di unità e coerenza tradizionalmente legati al concetto di opera si andava sostituendo un'esperienza dell'immagine concepita in termini di discontinuità e di pluralizzazione. Il fenomeno del montaggio cinematografico (di cui Benjamin, connettendolo alla pratica dadaista, coglie bene la portata decostruttiva dei valori tradizionali di un'estetica dell'opera) appare qui in tutta la sua esemplarità: in un cineasta degli anni Venti come Dziga Vertov, ad esempio, il testo filmico può essere interrotto in qualunque momento per aprire sviluppi reticolari plurimi (veri e propri *links*) che si diramano in molte direzioni. Che il cinema abbia poi imboccato strade diverse e più tradizionali

qui importa assai meno del fatto che la tecnica della riproducibilità offriva al regime della comunicazione delle immagini potenzialità di sviluppo che si sarebbero rese davvero praticabili solo con l'avvento dell'elettronica (e si può pensare qui alle più efficaci decostruzioni sperimentate in una trasmissione come *Blob*) e, in particolare, con la Rete (cfr. cap. 4).

La seconda conseguenza, più complessa e impegnativa, è che con la messa in crisi del concetto di opera l'esperienza dell'immagine mostrava di aprirsi su un territorio in cui il primato degli aspetti creativi del fare artistico (l'originalità delle forme, l'innovatività del testo, la ricchezza di senso ecc.) cominciava a cedere il passo a fenomeni nuovi e irriducibili alle categorie dell'estetica, a meno di un ripensamento radicale. Si profila a questo punto la tesi secondo cui il passaggio (non garantito, solo possibile) da un'estetizzazione della politica a una politicizzazione dell'arte sia da comprendere precisa-mente nell'ambito di questo ripensamento (solo abbozzato in Benjamin), il quale a sua volta comporta che la definizione del rapporto arte-tecnica vada collocata *fuori* dal paradigma della *poiesis* che abbiamo riscontrato e discusso in Kant e in Heidegger. Non che il primato della *poiesis* sia scomparso dal mondo compiutamente tecnicizzato, al contrario: è solo accaduto che oggi esso definisca fenomeni totalmente interni all'immaginario mediale globalizzato - si pensi ai cosiddetti «creativi» dell'industria pubblicitaria e della moda, o ai «guru» del design e della progettazione ambientale, le cui produzioni appaiono sempre più spesso (o addirittura in via di principio?) indistinguibili dalle installazioni multimediali esposte nelle grandi istituzioni dell'arte contemporanea, o ancora all'esercizio di una creatività completamente integrata nello spazio del marketing e dell'economia «dell'accesso» (cfr. le tesi di Rifkin in 1.5). E che dunque qualcosa come l'arte, se ancora sussiste, vada ridescrivendo una nuova alleanza con la tecnica in una zona del tutto diversa, nella quale l'invenzione poetica mostra una specifica dipendenza dagli aspetti etico-politici del fare artistico. Sia chiaro, non si sta affatto dicendo che l'arte deve mettersi al servizio di un progetto politico (questa è piuttosto estetizzazione della politica); si sta dicendo che il rapporto tra

arte e tecnica sembra diventare oggi pertinente anzitutto sotto un profilo etico-politico. Detto altrimenti: l'arte non avrebbe più il compito di salvaguardare l'essenza *poietica* della tecnica, quanto piuttosto quello di far apparire qualcosa di decisivo nell'ambito delle implicazioni *etico-politiche* iscritte in modo inavvertito nella tecnica stessa o da essa occultate.

Questa tesi non fa che rendere esplicite le posizioni espresse da Benjamin e da lui sviluppate solo in modo incompleto e insoddisfacente. Il suo referente è infatti il regime, oggi davvero planetario, di produzione e circolazione tecnica delle immagini e il crescente disorientamento che ne tormenta lo statuto (sappiamo ancora *che cos'è* un'immagine?) estendendo ogni giorno il suo diapason: si pensi, da un lato, al dilagante degrado voyeuristico dell'immagine spettacolare nel cosiddetto *reality show*, dall'altro al confuso dibattito etico circa l'opportunità o meno di mostrare (e in che modo? magari con un accompagnamento musicale, com'è accaduto per il massacro nella scuola di Beslan?) i reperti delle stragi più feroci e disumane che insanguinano il mondo. Nell'ambito di questo regime, accanto a innumerevoli e omologate emergenze «creative», si impongono oggi, con autorevolezza crescente, pratiche produttive che, prescindendo del tutto dai requisiti di unità e di eccellenza dell'«opera» e mirando piuttosto a un'«etica della forma», si caricano di una forte e consapevole istanza «testimoniale», che coglie nelle risorse della tecnica (si pensi alla maneggevolezza dei dispositivi digitali, alle infinite opportunità della Rete intesa come archivio permanente e spazio pubblico potenzialmente illimitato, ma anche al cinema in senso più tradizionale) un modo per documentare, decostruire e interpretare i processi di autolegittimazione dell'economia globalizzata («guerre preventive», terrorismo, violazioni di norme giuridiche elementari, emigrazione, marginalità) e dare testimonianza dei diritti dell'altro (vittime, minoranze etniche e politiche, diversità culturale, modelli socio-economici non conformi). In altri termini, e per concludere, se il rapporto tra arte e tecnica ha ancora un senso, questo sembra da cercare precisamente là dove l'apparato tecnico globalizzato, che oggi coincide sempre più pienamente con una macchina che produce immagini della propria legittimità, mostra di offrire spazi inediti e specifici (cioè:

impraticabili a meno di una tecnica) all'esercizio - certo creativo, ma creativo *solo in subordine* - della documentazione e della riflessione critica, della decostruzione e della testimonianza.

I. Che cos'è la tecnica?

Premessa

La tecnica può essere intesa, in senso semplicemente strumentale, come la capacità di supplire con artefatti alle carenze adattative che contraddistinguono l'uomo in quanto animale non specializzato; oppure, in un senso che si potrebbe definire «protetico», come una sorta di prolungamento inorganico - come una «protesi», appunto - indissociabile dall'uomo perché cooriginario alla sua identità specifica o, se si vuole, al suo essere. Le moderne riflessioni sulla natura della tecnica, presentate in questo capitolo, oscillano tra questi due paradigmi, tra i quali, tuttavia, sussiste una differenza non trascurabile. Secondo il primo, infatti, la tecnica corrisponderebbe a una particolare forma di sapere progettuale e operativo proprio di una specie zoologica che *a un certo punto* avrebbe cominciato a esercitarla per produrre artificialmente ciò di cui la natura non l'aveva dotata. Stando al secondo, invece, l'estensione artificiale farebbe parte *fin dall'inizio* di questa specie zoologica, la quale, a differenza di tutte le altre, recherebbe qualcosa di 'esterno' e di inorganico nel suo medesimo essere 'naturale' e dunque più che progettare artefatti sarebbe essa stessa il risultato di un pro-getto, di una proiezione esterna avvenuta prima e indipendentemente da ogni controllo riflessivo.

Al di là delle differenze, in ogni caso, i due paradigmi ci presentano la tecnica come uno dei requisiti decisivi dell'ominazione. Ciò è del tutto evidente, per esempio, in due autori come Arnold Gehlen (1904-1976) e André Leroi-Gourhan (1911-1986), anche se il primo si attesta su una concezione compiutamente antropologica della tecnica (primo paradigma), mentre l'altro tende a spostare l'accento sulla sostanziale indistinguibilità di antropogenesi e tecnogenesi

(secondo paradigma).

Nel quadro dell'antropologia filosofica di Gehlen, infatti, la tecnica si lascia integralmente comprendere nella sua funzione adattati-va di supplenza. L'oggetto tecnico *sostituisce* organi che l'uomo non possiede oppure *potenzia* ed espande «facoltà esistenti nel corpo umano» o, infine, *disimpegna* o demoltiplica la prestazione dell'organo consentendo un decisivo risparmio di lavoro. «Chi viaggia in aereo, scrive Gehlen, ha i tre principi riuniti in uno: l'aereo sostituisce le ali che non ci sono cresciute, batte in modo assoluto tutte le capacità organiche di volo e risparmia fatiche dirette a chi vuole recarsi in posti molto lontani». La tecnica è dunque un'integrazione dell'inorganico nell'ambito dell'organico (un'integrazione crescente, sottolinea Gehlen), che resta subordinata alla progettualità dell'uomo e da questa guidata, anche se per Gehlen quest'ultima non potrebbe essere ricondotta soltanto all'elemento di una razionalità volta al conseguimento di fini (e dunque alla prassi sperimentale impostasi in epoca moderna), sussistendo nell'atteggiamento tecnico un'altrettanto decisiva componente «inconscia» o «istintiva». La tecnica, in tal senso, risponde al «bisogno che l'uomo sente di interpretarsi inserendosi nella natura e differenziandosi poi da essa» seguendo una «logica recondita» che appare con chiarezza se la si osserva da un punto di vista evolutivo: essa evolve, infatti, nel senso di una «progressiva oggettivazione del lavoro umano e di un crescente disimpegno dell'uomo». Si potranno leggere, alla fine del capitolo, alcune notevoli attualizzazioni di questa tesi, di cui per il momento andrà ribadita la sostanziale intonazione 'umanistica'. Per quanto possa rendersi responsabile di trasformazioni decisive nel modo in cui l'uomo abita il mondo, la tecnica è comunque riconducibile a un fondamento antropologico nel senso che appartiene all'essere dell'uomo il progetto di farsi surrogare o supplire da qualcos'altro.

Se ora assumiamo il punto di vista della paletnologia, di cui Leroi-Gourhan è stato uno dei massimi interpreti, potremo constatare il significativo spostamento d'accento con cui qui ci viene riproposto un quadro sostanzialmente conforme a quello che abbiamo appena ricostruito. Anche per Leroi-Gourhan, infatti, la comparsa di utensili segna la vera e propria frontiera

dell'umanità, ma l'utensile stesso non è presentato tanto come il risultato di una progettazione quanto come una sorta di necessaria «secrezione» del corpo, come una «esteriorizzazione» determinata, a sua volta, dalla comparsa di tre caratteristiche somatiche distintive di una nuova specie zoologica prodottasi in seguito a una mutazione: la stazione eretta, la liberazione della mano da funzioni locomotorie e la faccia corta. Sotto un certo profilo, queste caratteristiche rappresentano dei vistosi difetti adattativi, in quanto la mano e la dentatura di questo animale, non essendo più in grado di garantire funzioni di aggressione e di preparazione diretta del cibo, debbono necessariamente delegarle a protesi esterne. Ma questa delega corrisponde anche a un decisivo processo di liberazione: sollevata da compiti locomotori o direttamente aggressivi, infatti, la mano può espandere se stessa in oggetti risultanti da operazioni costruttive complesse, proprio come la bocca può predisporre alla fonazione e al linguaggio. Cosicché, osserva Leroi-Gourhan, si dovrà dire che l'utensile sta alla mano come il linguaggio sta alla faccia. E si dovrà aggiungere che da questo momento in poi (cioè fin dall'inizio, fin dalla comparsa dell'ominazione) i più importanti eventi evolutivi umani sono di ordine tecnico e non biologico per cui, come scrive con efficacia Leroi-Gourhan, «tutta l'evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell'uomo ciò che, nel resto del mondo animale, corrisponde all'adattamento specifico». Ciò significa che il 'proprio' dell'uomo è, da un punto di vista evolutivo, *fuori di lui*: è il mondo tecnico che, originariamente nato da una «esteriorizzazione» del corpo, assume un'importanza crescente, fino a presentarsi come un universo dotato di «vita propria».

L'interpretazione della tecnica offerta da Leroi-Gourhan, come si è detto, si discosta da quella di Gehlen per la radicalità con cui ci presenta il paradigma che abbiamo definito «profetico». Più che il risultato di una progettazione consapevole, l'oggetto tecnico è uno sconfinamento necessario dell'organico nell'inorganico che contribuisce, in quanto tale, a identificare il modo d'essere dell'uomo. Il quale uomo, a sua volta, dipende dall'esercizio di certe facoltà creative di cui sarebbe 'naturalmente' dotato non più di quanto dipenda dall'aver già sempre trasferito in un'esteriorità artificiale parti

consistenti (e via via crescenti) del proprio essere specifico. Come fa notare Leroi-Gourhan con un'efficace formulazione, l'uomo «inizia dai piedi» - cioè dalla stazione eretta e dalla liberazione della mano - piuttosto che dalla mente, e quest'ultima è già sempre non solo una mente incarnata, ma anche una mente *esteriorizzata*, originariamente coinvolta nell'esteriorità della tecnica. Ciò pone il problema imbarazzante (assente in Gehlen e in genere nelle interpretazioni antropologiche della tecnica) di determinare il gioco delle parti tra l'interno (le facoltà dell'uomo) e l'esterno (le protesi tecniche), tra ciò che l'uomo è capace di anticipare e ciò che lo ha già sempre anticipato. In altri termini: l'uomo è il progettista della tecnica o non piuttosto il progettato? In che modo dobbiamo porre questa relazione cercando di evitare il riduzionismo di un'interpretazione unilaterale?

Per rispondere a questa esigenza di chiarimento ci si può rivolgere alle riflessioni di Martin Heidegger (1889-1976), cominciando con l'assumere che le interpretazioni della tecnica offerte da Gehlen e da Leroi-Gourhan concordano, sia pure con diverso grado di radicalità, con la tesi heideggeriana che, respingendo ogni comprensione strumentale della tecnica, la intende come un modo essenziale di orientarsi nel mondo e di incontrare le cose. Ciò significa, nella terminologia filosofica di Heidegger, che la *techne* fu originariamente compresa come un dis-velamento dell'esistente, un modo di darsi della verità in quanto *a-letheia* (cfr. *supra*, Introduzione).

«La *techne* - scrive Heidegger - è un modo dell'*aletheuein*. Essa disvela ciò che non si pro-duce da se stesso», ciò che non ha la capacità di condursi da solo nella presenza e dunque richiede una *poiesis*, un peculiare coinvolgimento produttivo dell'uomo. Come si è già sottolineato in sede introduttiva, l'aspetto qualificante di questa tesi heideggeriana è da vedere nel suo carattere radicalmente storico: appartiene infatti all'essenza della tecnica in quanto *aletheia* il suo *accadere*, il suo aprire di volta in volta orizzonti destinali nel cui ambito l'uomo si ritrova e cerca, per quanto è possibile, di autocomprendersi. Ora, la conclusione fondamentale e decisiva di Heidegger è che la «tecnica moderna» resta, bensì, un modo dell'*aletheuein*, solo che questo modo «non si dispiega in un pro-durre nel senso della *poiesis*» perché piuttosto esso vige in

quanto «pro-vocazione (*Herausfordern*) la quale pretende dalla natura che essa fornisca energia che possa come tale essere estratta (*herausgefördert*) e accumulata». La 'natura', in tal modo, appare come un *Bestand*, un «fondo», rispetto a cui non è più in gioco un *poiein*, un pro-durre, ma un richiedere, o meglio uno *Stellen*, un porre richiedente che implica, quali modi caratteristici della tecnica moderna, il mettere allo scoperto, il trasformare, l'immagazzinare, il ripartire e il commutare. Tutti questi modi, secondo Heidegger, si possono unitariamente definire col termine *Ge-Stell* (impianto, imposizione), che sta a indicare la riunione e l'unificazione dell'insieme delle modalità del porre richiedente secondo cui l'essente nel suo complesso ci viene incontro, si fenomenizza in senso essenziale, ci viene destinato epocalmente.

Bisogna a questo punto ribadire che per Heidegger il disvelamento (la verità come *aletheia*) è sempre solo in parte accessibile all'uomo, che vi si ritrova in generale coinvolto in modo tale da non poterselo in nessun caso rappresentare come un 'oggetto' posto dinanzi a lui e totalmente dominabile. E' vero piuttosto che di volta in volta spetta all'uomo di «corrispondere» a ciò che gli viene destinato e che questo suo compito non può essere garantito da alcuna certezza, presentandosi piuttosto come un rischio che riguarda intimamente l'essere dell'uomo. Ora, Heidegger pensa che il *Ge-Stell* sia tale da configurare questo rischio nella sua versione estrema: cioè come la minaccia che all'uomo possa venire addirittura negata la possibilità di corrispondere autenticamente all'appello con cui la tecnica moderna lo reclama per sé. Ebbene - e il passaggio assume per noi un'evidente salienza - è proprio su questo punto che Heidegger sente il bisogno di accennare alla questione dell'arte, cui riconosce, sia pure in modo interrogativo e problematico (cfr. Introduzione e cap. 2), la possibilità di «salvare» l'uomo dal rischio estremo di fronte a cui lo trattiene la tecnica moderna.

Gli ultimi due testi presentati in questo capitolo sono entrambi incentrati sulle modificazioni introdotte dalla tecnica moderna nei comportamenti percettivi, nelle attitudini cognitive e nella prassi complessiva dell'uomo. Essi forniscono uno sguardo generale sull'età della tecnica che ha il vantaggio di specificare il *Ge-Stell* heideggeriano (pur senza alcun

riferimento diretto a questo autore) presentandone una morfologia specifica, e dunque prestandosi a importanti rilievi empirici.

Marshall McLuhan (1911-1980) ritiene che il requisito essenziale della tecnica moderna sia la sua tendenza ad attestarsi sul piano della comunicazione, espandendo e specializzando l'efficacia dei *media*. In linea con il paradigma «protetico» che abbiamo discusso, McLuhan argomenta con finezza la tesi secondo cui i *media* riorganizzano la vita sensibile della gente perché ne sono «un'estensione». Ma, più radicalmente, l'estensione mediale, e in particolare quella elettronica, si caratterizza più per il suo autonomo potere formativo che non per i contenuti di volta in volta messi in forma, donde la celebre definizione secondo cui «il *medium* è il messaggio» o, secondo una formulazione più esplicita, «il 'messaggio' di un *medium* o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani».

Va qui detto che, se alcune interpretazioni di McLuhan si sono dimostrate bisognose di revisioni non marginali (si pensi per esempio al discutibile inserimento della televisione tra i «*media* freddi», cioè tra quelli che «implicano un alto grado di completamento da parte del pubblico»), bisogna riconoscere che il suo esame della complessiva riorganizzazione sensoriale operata dalle tecnologie comunicative ha saputo anticipare molti temi che si sono meglio precisati in tempi più recenti (McLuhan scrive all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso): dai processi di smaterializzazione introdotti dall'elettronica alla crisi dei modelli sequenziali e lineari legati allo schema alfabetico e scritturale (la «galassia Gutenberg», secondo una definizione dello stesso autore) fino ai fenomeni di crescente accelerazione dei flussi informativi e al progetto, iscritto nella tecnica moderna, di una generale neutralizzazione delle distanze spazio-temporali (il cosiddetto «villaggio globale»),

E' su questo sfondo che le tesi di Jeremy Rifkin (1945) si distinguono per la precisione dell'analisi e per la chiarezza del disegno interpretativo cui vengono sottoposte le principali linee di forza dell'economia globalizzata (secondo un'accezione molto ampia dell'economico). La rivoluzione elettronica ha

inaugurato ciò che Rifkin definisce «l'era dell'accesso», la cui conseguenza decisiva, sul piano dell'economia, è che «sono le idee, i concetti, le immagini - non le cose - i componenti fondanti del valore» (e si pensi solo, per chiarire subito la congruenza dell'analisi, al fenomeno del *franchising*). Ma non si tratta affatto di un elogio della smaterializzazione delle merci: Rifkin ha ben chiaro fino a che punto i beni materiali, e la loro amministrazione, siano indispensabili per ogni economia, vecchia e nuova. Si tratta piuttosto di comprendere che gli stessi beni materiali sono ormai tendenzialmente immessi in un circuito economico che li produce e li distribuisce nella forma di singoli segmenti di esperienza dotati di valore commerciale. Per cui - ecco la tesi più forte e illuminante di Rifkin - ciò che viene davvero venduto e acquistato non è un bene di cui divenire proprietari, ma «l'accesso a esperienze culturali» di cui godere per un segmento limitato di tempo (si pensi all'industria del turismo e al suo crescente intreccio col mercato delle arti e dei beni culturali) e dunque, in ultima analisi, il tratto saliente dell'economia globalizzata è la «mercificazione del tempo», la produzione e la vendita di 'pezzi di vita' cui si accede esemplarmente via rete. L'era dell'accesso, in definitiva, ripropone in termini di pianificazione globale la classica distinzione tra *uti* e *frui*, tra il concetto di uso, legato a quello di proprietà, e il concetto di godimento, legato a quello di accesso, con ricadute immediate e non indifferenti sul piano delle arti, cui Rifkin tende ad attribuire un ruolo di crescente integrazione nel dispositivo del *marketing* tecnologico, arrivando a sostenere che «il *marketing* è la somma degli strumenti attraverso cui si sondano i territori collettivi della cultura alla ricerca di significati culturali che abbiano il potenziale per essere trasformati, attraverso le arti, in esperienze mercificate, acquistabili sul mercato».

Ma con questo spunto entriamo già nel territorio problematico che sarà oggetto dei prossimi capitoli.

1.1. *L'uomo e la tecnica*

[da Arnold Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica**]

* pp. 10-19.

La tecnica è vecchia quanto l'uomo, perché nei ritrovamenti di fossili noi possiamo talvolta dedurre con sicurezza l'intervento di esseri umani solo dalle tracce ivi lasciate da attrezzi elaborati. E già il più rozzo cuneo di pietra focaia cela in sé la stessa ambiguità che oggi è propria dell'energia atomica: era un utensile da lavoro e in pari tempo un'arma micidiale. Nell'uomo, qualsiasi trasformazione degli aspetti originari della natura al servizio dei propri scopi è intrecciata fin dagli inizi alla lotta contro i suoi simili, e solo nei tempi più recenti si va facendo strada il tentativo di dissolvere questa drammatica concatenazione. Se ciò dovesse riuscire e inaugurare una pace veramente definitiva, tale pace avrebbe a presupposto un livello molto alto della tecnica: non è concepibile in altro modo un efficace controllo reciproco degli armamenti.

Ancor più vicini al legame che passa tra l'uomo e la tecnica ci conduce il seguente ragionamento. Ricollegandosi a Max Scheler, l'antropologia moderna ha dimostrato che, mancando di organi ed istinti specializzati, l'uomo non è conformato per un ambiente naturale, peculiare della sua specie, e di conseguenza non ha altra risorsa che trasformare con la sua intelligenza *qualsivoglia* stato di cose da lui incontrato nella natura. Povero di apparato sensoriale, privo di armi, nudo, embrionale in tutto il suo *habitus*, malsicuro nei suoi istinti, egli è l'essere che dipende esistenzialmente dall'*azione*. Nel quadro di tali concezioni, W. Sombart, P. Alsberg, Ortega y Gasset e altri hanno fatto derivare la necessità della tecnica dalle imperfezioni degli organi umani. Alle più antiche

testimonianze del lavoro manuale appartengono in effetti le armi, le quali mancano come organi, e alle quali andrebbe aggiunto anche l'impiego del fuoco, se si affermò parimenti per motivi di sicurezza o come isolatore termico. Accanto a tale principio della sostituzione dell'organo mancante, si sarebbe presentato fin dagli inizi quello del potenziamento dell'organo: la pietra in mano per colpire ha un'efficacia di gran lunga maggiore che non il nudo pugno; cosicché accanto alle tecniche di «integrazione», che rimpiazzano capacità negate ai nostri organi, compaiono le tecniche di «intensificazione», che producono effetti superiori alle nostre capacità naturali: il martello, il microscopio, il telefono non fanno che potenziare facoltà esistenti nel corpo umano. Infine vi sono le tecniche di «agevolazione», volte ad alleggerire la fatica dell'organo, a disimpegnarlo e quindi in generale a consentire un risparmio di lavoro, come un veicolo su ruote rende superfluo trascinare a mano oggetti pesanti. Chi viaggia in aereo ha i tre principi riuniti in uno: l'aereo sostituisce le ali che non ci sono cresciute, batte in modo assoluto tutte le capacità organiche di volo e risparmia fatiche dirette a chi vuole recarsi in posti molto lontani.

L'intellettualità dell'uomo, che in ultima analisi è e rimane un enigma, sarebbe del tutto inesplicabile se non la potessimo vedere in rapporto alle imperfezioni degli organi e degli istinti umani. E' infatti l'intelligenza che libera l'uomo dal giogo dell'adattamento organico all'ambiente - al quale sottostanno gli animali - e che lo rende capace di trasformare gli stati originali della natura secondo le sue necessità. Se per tecnica si intendono le capacità ed i mezzi con cui l'uomo mette la natura al suo servizio in quanto ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre, allora la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell'essenza stessa dell'uomo. Anche in tutto quanto ha di ingegnoso, di semplicemente inverosimile, e nel suo rapporto indiretto con la natura, la tecnica è un vero specchio dell'essere umano: per convincersene basta pensare che le invenzioni più antiche, le scoperte fondamentali, non si ispirarono a modelli esistenti in natura. Ciò vale per l'accensione del fuoco mediante un movimento a trapano di un pezzo di legno su un altro, vale per l'arco e la freccia, e vale soprattutto per la ruota, il moto

rotatorio intorno ad un asse: quest'ultima invenzione è così astratta che le antiche civiltà sudamericane, vere culture superiori con una ricca letteratura, un apparato statale complesso e forme di religione molto sviluppate, non vi pervennero e non conobbero quindi né veicoli né tornio. Altrettanto priva di riscontro nella natura è la propulsione provocata da uno scoppio, e così anche una delle primissime tra tutte le invenzioni: il coltello di pietra focaia, che risale al periodo interglaciale Gunz-Mindel, ossia a circa mezzo milione di anni fa. G. Kraft ha fatto notare come lo spigolo aguzzo che, in base ad un movimento guidato e proseguendo nella sua direzione, produce un taglio diritto oppure ricurvo in un qualche materiale non esista nella natura. Il mondo della tecnica è quindi, per così dire, il «grande uomo»: geniale e ricco d'astuzia, promotore e insieme distruttore della vita come l'uomo stesso, come lui in poliedrico rapporto con la natura vergine. Anche la tecnica è, come l'uomo, *nature artificielle*.

La già descritta tendenza originaria a rimpiazzare l'organo si è ora estesa, nel corso della storia, oltre l'ambito del primo contatto immediato, interessando strati organici sempre più profondi. Uno dei risultati più fondamentali dell'intera storia della civiltà umana è senza dubbio l'impiego sempre crescente dell'elemento inorganico in sostituzione dell'organico. Questo movimento si compie in due direzioni principali: la materia sviluppatasi in un processo organico viene sostituita con materiali sintetici, e la forza dell'organo con energie di origine inorganica. Nella prima direzione, la scoperta della lavorazione del metallo significò, come è noto, una vera soglia culturale, lo schiudersi di una nuova civiltà, come lo si è espresso già nelle vecchie denominazioni di età del bronzo, età del ferro, ecc. Il metallo sostituisce e supera nel rendimento il materiale da lavorazione che si trova direttamente in natura, soprattutto la pietra e il legno; ancora nel Medioevo ponti, navi, veicoli ed utensili erano per massima parte di legno, né si conosceva altro combustibile. Il cemento armato, i metalli, il coke, il carbone e molte materie sintetiche hanno soppiantato oggi in larga misura il legno; e si attende già una carrozzeria d'automobile di materiale plastico che a sua volta prenderà il posto della lamiera d'acciaio. Cuoio e canapa sono stati sostituiti da cavi d'acciaio, le candele dal gas o dall'elettricità,

indaco e porpora dai colori d'anilina, quasi tutti i farmaci naturali e le erbe medicamentose da prodotti sintetici. Finché l'obiettivo dell'uomo diviene semplicemente, come ha esposto H. Freyer, il materiale con le proprietà desiderate. Così il chimico dice: «Voglio fare una sostanza che inizialmente sia modellabile, ma poi si indurisca da sé; un'altra che rimanga plastica a tutte le temperature; una terza intagliabile in modo ideale e una quarta che si possa filare sottilissima.» Per quanto concerne l'altra direzione dello sviluppo - l'energia organica viene soppiantata dall'inorganica -, con le invenzioni della macchina a vapore e del motore a scoppio la civiltà ha spostato le sue basi sui giacimenti carboniferi e petroliferi contenuti nel sottosuolo. Benché anche questi in fondo non siano che residui di una remotissima vita organica, possiamo dire d'essere in presenza di un evento chiave: dal lato delle fonti di energia l'umanità si rende indipendente da quanto la crescita naturale fornisce *pro anno*. Finché la materia-prima determinante rimaneva il legno, e la principale fonte d'energia il lavoro dell'animale addomesticato, il ritmo e lo sviluppo della civiltà materiale, e in ultima istanza quindi anche l'aumento delle popolazioni, incontravano una *barriera* non tecnica, insita a priori nel ritmo lento della crescita organica e nelle modeste dimensioni della riproduzione biologica. Con l'impianto di centrali idroelettriche generatrici di corrente e con lo sfruttamento dell'energia nucleare infine l'uomo compie un ultimo passo verso l'emancipazione completa dai substrati organici per la produzione di energia.

Questa esplicita tendenza della tecnica a rimpiazzare non soltanto un dato organo ma in genere tutto quanto è organico deve la sua stabilità ad una legge che in ultima analisi è legge dello spirito e abbastanza enigmatica. La natura inorganica infatti è, per dirla in breve, meglio conoscibile di quella organica, circostanza che ha fatto rilevare con la dovuta energia Henri Bergson. Il nostro pensiero razionale, gli schemi astratti che esso sviluppa e le sue concezioni matematiche possono applicarsi con sorprendente sicurezza alla natura inorganica, mentre su ciò che è propriamente «vita» noi, ad onta di tutti i progressi della chimica organica, sappiamo ben poco di più dei primi filosofi dell'antichità greca. Secondo Bergson, l'intelligenza umana è «relativa alle necessità

dell'azione», essa «mira in primo luogo a fabbricare». «Si donc l'intelligence tend à fabriquer, on peut prévoir que ce qu'il y a de fluide dans le réel lui échappera en partie, et que ce qu'il y a de proprement vital dans le vivant lui échappera tout à fait. Notre intelligence, telle qu'elle sort des mains de la nature, a pour objet principal le solide inorganisé.»

L'accessibilità della natura inorganica alla nostra conoscenza e l'ostinata irrazionalità della natura organica sono già di per sé singolari, ancora di più tuttavia lo è il fatto che la *rappresentazione* del processo naturale come decorso morto, puramente materiale, ma regolato da leggi, data da un'epoca piuttosto recente. Si può concepire la natura come «mondo esterno di fatti reali», come un ambito di cose, di proprietà caratteristiche e di trasformazioni verificantisi tra di esse in base ad una legge, le quali sono legittimate dal loro puro e semplice Esserci ed Essere-così. Il mondo pieno di fatti reali con le loro motivazioni altrettanto reali costituisce un insieme unico che, legittimato dalla sua nuda esistenza e dalle effettive caratteristiche di questa, è sufficiente a se stesso. Una concezione del genere, che era stata sostenuta sporadicamente da alcuni dei primi filosofi greci, è ricomparsa poi nel Settecento, collegata al sorgere delle nuove scienze esatte e sperimentali. Inutile presentarla come esplicita teoria filosofica, nella qual forma si avvicinerebbe al positivismo o al materialismo; essa è piuttosto la tacita generalizzazione di un atteggiamento tipico, innato alla ricerca scientifica e alla prassi tecnica fin dall'epoca della loro emancipazione. Le prospettive su cui gli uomini fondano quasi inconsciamente il loro comportamento pratico possono senz'altro differire dalla concezione teorica del mondo per la quale si sono decisi con consapevolezza.

Queste ultime riflessioni concorrono a dimostrare come la tendenza - constatabile nello sviluppo della tecnica - a soppiantare l'elemento organico mediante materie ed energie inorganiche abbia la sua ragione nel fatto che la sfera della natura inorganica è la più accessibile ad una conoscenza metodica, razionale e rigorosamente analitica, ed alla corrispondente prassi sperimentale. La sfera biologica e quella psichica sono infinitamente più irrazionali. Non si può negare che i tecnici e molti scienziati propendano per orientare la loro

concezione del mondo nel senso del suddetto positivismo dei fatti reali: le scienze e le tecniche più feconde di risultati esercitano infatti una specie di effetto di irradiazione sulla visione generale che noi abbiamo del mondo.

Cionondimeno questa *Weltanschauung* si è diffusa in modo degno di nota soltanto negli ultimi trecento anni, ossia a partire dal XVII secolo, mentre l'umanità produce nel campo della tecnica già da mezzo milione di anni.

A nessuno sfugge che dall'età degli strumenti di pietra o dell'arco da guerra ad oggi si è prodotta una trasformazione *qualitativa* di ciò che si chiama tecnica. Ma tale trasformazione qualitativa non consiste, come spesso si crede, nel trapasso dall'utensile alla macchina. Se si definisce macchina ogni dispositivo atto a trasmettere energie che compiono un lavoro utile, anche la trappola per animali con il suo meccanismo di scatto, conosciuta già nell'età della pietra, è una macchina. Persino il movimento di rotazione in avanti e indietro si trova già nella stessa epoca, col succhiello ad arco; e all'età romana risale la rotazione continuata di una macchina da lavoro (ruota idraulica). Non sta dunque nella differenza tra arnese e macchina quella trasformazione qualitativa che effettivamente dobbiamo constatare fra la tecnica antica e quella moderna.

Meglio ci si avvicina al reale stato di cose se si parte non da singole macchine, utensili o scoperte, bensì da mutamenti strutturali di interi rami della cultura. Le scienze naturali assumono nel XVII e XVIII secolo la suddetta forma moderna: esse divengono cioè analitico-sperimentali nel senso rigoroso della parola. L'esperimento, detto in breve, consiste nell'isolare processi naturali in modo tale da renderli osservabili e misurabili. Con esso le scienze naturali, costituite prima d'allora essenzialmente da osservazioni casuali e da pensiero speculativo, si avvicinano in duplice senso alla prassi tecnica. Da un lato infatti i dispositivi per gli esperimenti di fisica sono paragonabili a macchine, e precisamente a macchine che non producono effetti utilitari bensì puri fenomeni naturali isolati per astrazione: già il piano inclinato sul quale Galilei osservava la caduta rallentata dei solidi è una «macchina semplice» di questo genere. Dall'altro, in virtù della logica dell'esperimento, il processo naturale, isolato ed osservato sotto diverse

condizioni, viene ad essere *eo ipso* in nostro possesso, cosicché l'esperimento è il primo passo verso la sua applicazione tecnica. Due rami della cultura, che finora avevano cooperato in alcuni pochi settori (p. es. nella costruzione di strumenti nautici, apparecchi ottici e armi di precisione), ma che per il resto seguivano vie autonome, sono in tal modo entrati in stretto col-legamento metodico. La tecnica ha adottato dalle nuove scienze naturali il ritmo pulsante del progresso, le scienze naturali a loro volta dalla tecnica un tratto più pratico, costruttivo, non speculativo.

E tuttavia non si sarebbe giunti ai prodigiosi risultati dell'età moderna se non vi si fosse inserito anche un terzo fattore: il contemporaneo affermarsi della forma di produzione «capitalistica» la quale, come ha dimostrato Max Weber, per la mentalità che la sostiene è anch'essa figlia del XVII secolo. Già l'invenzione, o meglio il perfezionamento, della macchina a vapore da parte di James Watt venne finanziata da un capitalista che aveva interesse al suo sfruttamento industriale. Erano imprenditori, oppure gli stessi Stati interessati alla tecnica bellica (esempio: il primo impiego della radiotelegrafia nella marina militare), coloro che mettevano a disposizione i mezzi finanziari necessari a far progredire le scoperte sperimentali ed a sfruttarle nella pratica.

Oggi abbiamo raggiunto lo stadio nel quale bisogna vedere le scienze naturali, la tecnica e il sistema industriale in stretto collegamento funzionale. La stessa ricerca naturalistica viene condotta avanti grazie a risorse tecniche sempre nuove; si dischiude a forza la natura servendosi della tecnica, e lo scienziato deve accordarsi col tecnico perché il suo problema definisce nel contempo anche gli apparecchi tecnici non ancora esistenti che sono necessari a risolverlo. La fisica teorica, ad esempio, viene elaborata nelle menti dei fisici non meno che entro le calcolatrici elettroniche, e le misurazioni eseguite con il ciclotrone, nel quale si raggiungono energie di parecchi milioni di elettroni-volt, passano anch'esse nei risultati dei calcoli e quindi nelle teorie. Dal canto loro le grandi imprese industriali posseggono istituti di ricerca propri, la scienza naturale non è più monopolio delle Università, e in certi casi sono addirittura le sovvenzioni dell'industria a mantenere in efficienza qualche istituto universitario scientifico dotato di

scarse risorse. La concezione per cui la tecnica sarebbe una «scienza naturale applicata» è oggi superata e passata di moda; oggi le tre istanze - industria, tecnica e scienza naturale - si presuppongono a vicenda. Qual è il vero fondamento della chimica farmaceutica, la ricerca biologico-chimica, l'azienda industriale che la conduce, oppure la sua organizzazione di produzione e di vendita? Oggi non ha più gran senso porsi tale questione.

1.2. *Il ruolo dell'inorganico nell'evoluzione dell'uomo*

[da André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* *]

* pp. 25-27, 267-70, 276-77, 283-84.

A poco più di un secolo dalla scoperta del cranio di Gibilterra, quale immagine che accolga in sé criteri comuni alla totalità degli uomini e dei loro antenati è possibile costruirsi? Il primo e il più importante di tali criteri è la stazione eretta, ed è anche quello che è stato riconosciuto per ultimo, quello che ha fatto porre, per diverse generazioni, su basi false il problema dell'uomo. Tutti i fossili noti, per quanto possano essere strani come l'Australopiteco, possiedono la stazione eretta. Altri due criteri fanno da corollari al primo: la faccia corta e la mano libera durante la locomozione. Per comprendere il legame esistente tra la stazione verticale e la faccia corta è stato necessario attendere questi ultimi anni con la scoperta del bacino e del femore dell'Australopiteco. [...] Le proporzioni facciali si ricavano dalle caratteristiche della dentatura ed è forse questo che consentirà un giorno di ritrovare le tracce dei precursori dell'Australopiteco. [...]

La libertà della mano comporta quasi necessariamente una attività tecnica diversa da quella delle scimmie e la libertà durante la locomozione, unitamente a una faccia corta e priva di canini offensivi, impone l'utilizzazione di organi artificiali, vale a dire di utensili. Stazione eretta, faccia corta, mano libera durante la locomozione e possesso di utensili movibili sono veramente i criteri fondamentali per distinguere l'uomo. Questo elenco lascia completamente da parte ciò che è proprio delle scimmie e da esso appare come non si possa pensare all'uomo nelle forme di transizione che avevano soddisfatto i teorici prima del 1950.

Può stupire il fatto che l'importanza del volume del cervello

intervenga solo in seguito. In realtà, è difficile dare la preminenza a questo o a quel carattere, perché nell'evoluzione delle specie tutto è collegato; mi sembra certo però che lo sviluppo cerebrale sia in qualche modo un criterio secondario. Esso riveste un ruolo decisivo nella evoluzione delle società, una volta che le caratteristiche umane sono acquisite, ma è certamente, sul piano dell'evoluzione in senso stretto, correlativo alla stazione verticale e non, come si è creduto per molto tempo, essenziale. La situazione dell'uomo, in senso largo, appare dunque condizionata dalla stazione verticale. Questa ultima apparirebbe un fenomeno incomprensibile se non si trattasse di una delle soluzioni di un problema biologico antico quanto le vertebre stesse, e cioè quello del rapporto tra la faccia, supporto degli organi di prensione alimentare, e l'arto anteriore, organo non solo di locomozione ma anche di prensione. Fin dall'origine, la colonna vertebrale, la faccia e la mano (anche sotto forma di pinna) sono indissolubilmente legate. [...]

La situazione creata dalla stazione verticale nell'uomo costituisce certo una tappa sulla via che va dal pesce all'*homo sapiens*, ma non implica affatto che la scimmia vi rappresenti un ruolo di collegamento. La comunanza di origini della scimmia e dell'uomo è concepibile, ma dal momento in cui è stabilita la stazione verticale, non esiste più scimmia e pertanto non esiste più semiuomo. Le condizioni dell'uomo nella stazione verticale provocano conseguenze di sviluppo neuropsichico che fanno dello sviluppo del cervello umano una cosa diversa dall'aumento del volume. Il rapporto tra faccia e mano continua a rimanere stretto nello sviluppo cerebrale come lo era prima: utensile per la mano e linguaggio per la faccia sono i due poli di uno stesso dispositivo [...]. L'*homo sapiens* realizza l'ultima tappa dell'evoluzione ominide e la prima in cui i vincoli dell'evoluzione zoologica siano superati e di gran lunga oltrepassati. [...]

Il comportamento tecnico dell'uomo con le sue conseguenze nell'evoluzione vertiginosa dell'apparato strumentale della società si manifesta a tre livelli: specifico, socioetnico e individuale. Al livello specifico, l'intelligenza tecnica dell'uomo è legata al grado di evoluzione del suo sistema nervoso e alla

determinazione genetica delle attitudini individuali; fatte salve le proporzioni, niente la distingue formalmente dal comportamento animale, soprattutto per quanto riguarda l'essere soggetta al ritmo lentissimo dell'evoluzione generale delle specie. Al livello socioetnico, l'intelligenza umana si comporta in modo assolutamente particolare, unico, poiché crea, al di fuori degli individui e dei legami specifici, un organismo collettivo dalle proprietà evolutive di una rapidità vertiginosa. La necessità al livello socioetnico è per l'individuo altrettanto imperiosa della necessità zoologica che lo fa nascere *homo sapiens*; i termini di tale necessità sono tuttavia diversi dato che ammettono, in determinate condizioni, la possibilità di una certa liberazione personale.

Al livello individuale la specie umana presenta un carattere anch'esso unico poiché, grazie al suo apparato cerebrale che gli dà la possibilità di confrontare situazioni tradotte in simboli, l'individuo è in grado di liberarsi simbolicamente dai legami genetici e socioetnici insieme. Questa emancipazione è alla base delle due situazioni complementari tra le quali si stabilisce la realtà umana vivente: quella in cui il confronto delle concatenazioni operazionali conduce al dominio materiale sul mondo organico e quella in cui l'emancipazione si attua in rapporto al mondo organico mediante la creazione di situazioni intuitive in cui consiste la spiritualità.

Se nei Primati si constata che il comportamento operativo ereditario è sempre più sopraffatto da una memoria di costruzione individuale, nell'uomo il problema della memoria operativa è dominato da quello del linguaggio. Infatti, la parte in noi considerevole del condizionamento genetico e del condizionamento dovuto all'esperienza individuale viene completamente messa in ombra dall'educazione mediante la quale gli individui acquisiscono tutto il loro comportamento operativo. La memoria costruita individualmente, la registrazione dei programmi di comportamento personale sono totalmente guidati dalle conoscenze delle quali il linguaggio assicura in ogni comunità etnica la conservazione e la trasmissione. Da qui nasce un vero e proprio paradosso: le possibilità di confronto e di liberazione dell'individuo si basano su una memoria potenziale il cui contenuto appartiene integralmente alla

società. Tra gli Insetti, la società è detentrica della memoria solo in quanto rappresenta la sopravvivenza di una certa combinazione genetica in cui l'individuo non ha possibilità rilevanti di confronto. L'uomo è insieme individuo zoologico e creatore della memoria sociale; così forse è possibile chiarire l'articolazione del livello specifico e di quello etnico e il circuito che si stabilisce nel progresso (caratteristica propria delle società umane) tra l'individuo innovatore e la comunità sociale.

Conseguenze molto importanti del fatto che la memoria etnica si ponga fuori della specie zoologica sono, per l'individuo, la libertà di uscire dallo schema etnico stabilito, per la memoria etnica stessa, la possibilità di progredire. Quando si paragonano le società umane alle società di insetti, si dimentica talvolta che in questi ultimi la registrazione genetica dei comportamenti è dominante in modo imperativo, il che costringe l'individuo a possedere tutto il capitale delle conoscenze collettive e la società ad evolversi solo al ritmo della deviazione paleontologica. Fra i due tipi di società non è concepibile alcun termine di paragone con fondamenti reali, perché l'uomo è libero di crearsi da solo le sue condizioni, se pure unicamente simboliche. La rottura del nesso tra la specie e la memoria pare l'unica soluzione (e una soluzione esclusivamente umana) in grado di portare a un'evoluzione rapida e continua. Di conseguenza, le società umane non corrono mai il rischio di chiudersi in un comportamento paragonabile a quello degli Insetti. Noi abbiamo seguito una via completamente diversa dalla loro. I paleontologi hanno spesso insistito sul fatto che l'uomo ha spinto la propria specializzazione verso la conservazione di attitudini molto generiche. Questo va molto al di là della struttura fisica; è vero che corriamo meno velocemente del cavallo, che non digeriamo la cellulosa come la vacca, che non sappiamo arrampicarci come lo scoiattolo e che, infine, tutto il nostro meccanismo osteomuscolare è superspecializzato solo per continuare a essere idoneo a fare tutto, ma il fatto più importante è che il cervello umano ha subito una tale evoluzione che resta adatto a pensare tutto, e nasce praticamente vuoto.

Alla nascita, l'individuo si trova di fronte a un corpo di

tradizioni proprie della sua etnia e dall'infanzia in poi si stabilisce un dialogo, su vari piani, tra lui e l'organismo sociale. La tradizione è biologicamente indispensabile alla specie umana quanto il condizionamento genetico alle società di insetti: la sopravvivenza etnica si fonda sulla routine, il dialogo che si stabilisce crea l'equilibrio tra routine e progresso, dove la routine è il simbolo del capitale necessario alla sopravvivenza del gruppo e il progresso l'intervento delle innovazioni individuali per una sopravvivenza sempre migliore.

Il carattere particolare della memoria sociale può essere colto anche su un altro piano. La creazione del primo utensile artificiale da parte del primo antropiano ha posto la tecnica al di fuori delle realtà zoologiche, dello svolgimento multimillenario dell'evoluzione e, nello stesso tempo, la memoria sociale ha acquistato la possibilità di raggiungere un totale a un ritmo rapido. [...] Fino all'*'homo sapiens*, l'evoluzione cerebrale era rimasta incompiuta e l'evoluzione tecnica sembrava seguire il lentissimo sviluppo di ciò che ancora mancava all'uomo per disporre di una sufficiente attrezzatura da confrontare. Allo stesso titolo si è visto che, a partire dalla liberazione prefrontale, l'evoluzione tipicamente umana faceva scaturire un mondo tecnico che attingeva le proprie risorse al di fuori dell'evoluzione genetica. A partire dall'*'homo sapiens* la costituzione di un apparato della memoria sociale domina tutti i problemi dell'evoluzione umana [...].

Il comportamento operativo dell'uomo, nella sua unità apparente, cela quindi manifestazioni molto complesse. Sembra stretta-mente solidale con la vita sociale, ma non corrisponde affatto a una formula che opponga in blocco l'istinto dell'ape all'intelligenza umana, o a una formula che dall'identità degli stati sociali faccia derivare una comunanza essenziale tra società d'insetti e società umane.

Infatti l'uomo è più vicino al mondo animale di quanto non lasci pensare la tradizionale opposizione tra intelligenza e istinto, ma ne è tuttavia molto più lontano di quanto non lascerebbero credere le straordinarie identità che contrassegnano le strutture sociali degli animali con vita collettiva organizzata. Sembra che non abbiamo perduto nulla di ciò che forse ha costituito la nostra lontana parentela con il

trilobita o con il lombrico. Niente ci è sfuggito di ciò che, nell'organizzazione psichica del vertebrato, assicura il suo equilibrio vitale, ma tutto questo è il velo che mantiene nascosta la nostra attività vegetativa dietro ciò che ci è proprio e rigorosamente proprio: la facoltà di simboleggiamento o più in generale la capacità del cervello umano di mantenere una distanza tra la cosa vissuta e l'organismo che di questa è il supporto. Il problema del dialogo tra individuo e società, che era inevitabile sollevare affrontando la questione dell'intelligenza e dell'istinto, e che si ripresenterà costantemente in seguito, altro non è se non il prendere le distanze tra l'uomo e l'ambiente, tanto interno quanto esterno, in cui egli è immerso. Questo distacco che si esprime nella separazione dell'utensile rispetto alla mano, in quella della parola rispetto all'oggetto, si esprime anche nella presa di distanza della società rispetto al gruppo zoologico. Tutta l'evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell'uomo ciò che, nel resto del mondo animale, corrisponde all'adattamento specifico. Il fatto materiale che colpisce di più è certo la «liberazione» dell'utensile, ma in realtà il fatto fondamentale è la liberazione della parola e quella proprietà unica posseduta dall'uomo di collocare la propria memoria al di fuori di se stesso, nell'organismo sociale. [...]

In un capitolo precedente eravamo arrivati alla constatazione che l'utensile è in qualche modo «trasudato» dall'uomo nel corso della sua evoluzione. Viene il momento in cui la maturità delle stirpi sfocia nel bipede con la mano libera [...], bipede che emerge senza perdere nulla dei suoi contatti con la continuità degli esseri viventi, totalmente diverso nella sua umanità più elementare dalla più evoluta delle scimmie, ma portato dalla stessa corrente. Una impressione identica, ancora più forte, suscita l'analisi del gesto tecnico; vi si vede, infatti, l'utensile che nasce letteralmente dal dente e dall'unghia del Primate senza che niente nel gesto segni la rottura decisiva.

L'attrezzatura dei più antichi Antropiani, Australantropi e Arcantropi, è costituita da percussori, da asce con filo rudimentale, da corna di cervo trasformate in clave o in bastoni per scavare, da palle proiettili, il cui movimento imita direttamente gesti anteriori. La mano umana è umana per

quanto se ne distacca e non per quello che è: un sistema osteomuscolare abbastanza semplice, adatto fin dall'avvento delle scimmie ad assicurare con molta economia di meccanismi movimenti di prensione, di rotazione e di traslazione che resteranno in seguito immutabili. Il valore umano del gesto non risiede quindi nella mano, la cui condizione sufficiente è di essere libera durante il cammino, ma proprio nel cammino verticale e nelle sue conseguenze paleontologiche sullo sviluppo dell'apparato cerebrale. L'arricchimento progressivo della sensibilità tattile e del sistema neuromotore interviene qualitativamente senza cambiare la natura dell'attrezzatura fondamentale.

A livello antropiano primitivo permangono le azioni complesse di prensione, manipolazione, impasto; esse costituiscono ancora una larga parte dei nostri gesti tecnici. Al contrario, è evidente che, dall'apparizione del percussore, della ascia e dall'utilizzazione delle corna di cervo, le operazioni di sezionamento, di frantumazione, di modellatura, di raschiamento e di scavamento si trasferiscono negli utensili. La mano cessa di essere utensile per divenire motore. [...]

Nel corso dell'evoluzione umana, la mano arricchisce i modi delle sue azioni nel processo operativo. *L'azione manipolatrice* dei Primati, in cui gesto e utensile si fondono, è seguita presso i primi Antropiani da quella della *mano in motilità diretta* in cui l'utensile manuale è diventato separabile dal gesto motore. Nella tappa successiva, superata forse prima del Neolitico, le macchine manuali si annettono il gesto e la *mano in motilità indiretta* apporta solo il proprio impulso motore. In epoca storica la forza motrice abbandona a sua volta il braccio umano, *la mano dà l'avvio al processo motore* nelle macchine animali o in macchine semoventi come i mulini. Infine, durante l'ultimo stadio, *la mano dà l'avvio a un processo programmato* con le macchine automatiche che non solo esteriorizzano l'utensile, il gesto e la motilità, ma fanno presa anche sulla memoria e sul comportamento meccanico.

Questo impiego dell'utensile e del gesto con organi esterni all'uomo ha tutti i caratteri di una evoluzione biologica, poiché, come l'evoluzione cerebrale, si sviluppa nel tempo, mediante l'aggiunta di elementi che perfezionano il processo operativo senza eliminarsi a vicenda. Come abbiamo visto,

il cervello dell'*homo sapiens* conserva tutte le fasi acquisite a partire dal pesce e ciascuna di esse, sovrastata dalla fase più recente, continua a svolgere una funzione nelle forme più elevate del pensiero. L'esistenza e il funzionamento di una macchina automatica dal programma complesso implica pertanto che, nelle varie fasi della sua fabbricazione, della sua regolazione e riparazione intervengono più o meno visibilmente tutte le categorie del gesto tecnico, dalla manipolazione del metallo all'impiego della lima, alla bobinatura dei fili elettrici, al montaggio più o meno manuale o meccanico dei pezzi.

1.3. L'«impianto»: il carattere enigmatico della tecnica moderna

[da Martin Heidegger, *La questione della tecnica**]

* pp. 9-17.

Ma dove siamo andati a perderci? Il nostro problema è quello della tecnica, e ora siamo invece arrivati all'ἀλήθεια, al disvelamento. Che ha da fare l'essenza della tecnica con il disvelamento? Rispondiamo: tutto. Giacché nel disvelamento si fonda ogni produzione. Ma questa dal canto suo riunisce in sé i quattro modi¹ del far-avvenire - la causalità - e li regge. Al suo ambito appartengono fine e mezzo, la strumentalità. Questa è considerata come il carattere fondamentale della tecnica. Se poniamo con ordine il problema di che cosa sia veramente la tecnica concepita come mezzo, arriviamo passo passo al disvelamento. In esso si fonda la possibilità di ogni fabbricazione producente.

La tecnica, dunque, non è semplicemente un mezzo. La tecnica è un modo del disvelamento. Se facciamo attenzione a questo fatto, ci si apre davanti un ambito completamente diverso per l'essenza della tecnica. E' l'ambito del disvelamento, cioè della verità (*Wahrheit*).

Questa prospettiva ci inquieta. Ciò è necessario; bisogna che ci inquieti il più a lungo possibile e in modo così pressante da farci prendere una buona volta sul serio l'elementare domanda su che cosa significhi in fin dei conti il nome «tecnica». La parola viene dal greco. Τεχνικόν indica ciò che appartiene alla τέχνη. Circa il significato di questo ultimo termine dobbiamo badare a due cose. Anzitutto, τέχνη non è solo il nome del fare artigianale e della capacità relativa, ma anche dell'arte superiore e delle belle arti. La τέχνη appartiene alla produzione, alla ποίησις; è qualcosa di poietico (*Poietisches*).

Il secondo punto da considerare circa la parola τέχνη è ancora più importante. Dalle origini fino all'epoca di Platone la parola τέχνη si accompagna alla parola επιστήμη. Entrambe sono termini che indicano il conoscere nel senso più ampio. Significano il «saperne di qualcosa», l'«intendersene». Il conoscere dà apertura. In quanto aprente, esso è un disvelamento. Aristotele, in una trattazione particolare (*Eth. Nic.*, VI, 3 e 4) distingue la επιστήμη e la τέχνη, in base al che cosa e al modo del loro disvelare. La τέχνη è un modo dello ἀληθεύειν. Essa disvela ciò che non si produce da se stesso e che ancora non sta davanti a noi, e che perciò può apparire e ri-uscire ora in un modo ora in un altro. Chi costruisce una casa o una nave, o modella un calice sacrificale, disvela la cosa da pro-durre rispetto ai quattro modi del far-avvenire. Questo disvelare riunisce dapprima l'aspetto e la materia della nave e della casa nella visione compiuta della cosa finita (*auf das vollendet erschaute fertige Ding*) e determina su questa base le modalità della fabbricazione. L'elemento decisivo della τέχνη non sta perciò nel fare e nel maneggiare, nella messa in opera di mezzi, ma nel disvelamento menzionato. In quanto tale, non però intesa come fabbricazione, la τέχνη è un pro-durre. [...]

La tecnica è un modo del disvelare. La tecnica dispiega il suo essere (*west*) nell'ambito in cui accadono disvelare e disvelatezza (*Un-verborgenheit*), dove accade l'ἀλήθεια, la verità.

Contro questa determinazione dell'ambito essenziale della tecnica si potrebbe obiettare che essa può bensì valere per il pensiero greco e si adatta nel migliore dei casi alla tecnica artigianale, ma che non è adeguata alla tecnica moderna fondata sul motore. Appunto, e soltanto, questa è quella che ci preoccupa e ci muove a porre il problema circa «la» tecnica. Si dice che la tecnica moderna sia incomparabilmente diversa da ogni altra precedente perché si fonda sulle moderne scienze esatte. Intanto, però, ci si è resi conto più chiaramente che è vero anche l'opposto, e cioè che la fisica moderna, in quanto sperimentale, dipende a sua volta da apparecchiature tecniche e dal progresso nella costruzione di tali apparecchi. La constatazione di questo legame reciproco fra tecnica e fisica è giusta. Essa però rimane una pura e semplice constatazione storiografica di dati di fatto, e non ci dice nulla circa la radice

su cui questo legame reciproco si fonda. La domanda decisiva rimane aperta: quale dev'essere l'essenza della tecnica moderna perché questa possa orientarsi verso l'utilizzazione delle scienze esatte?

Che cos'è la tecnica moderna? Anch'essa è disvelamento. Solo quando fermiamo il nostro sguardo su questo tratto fondamentale ci si manifesta quel che vi è di nuovo nella tecnica moderna.

Il disvelamento che governa la tecnica moderna, tuttavia, non si dispiega in un pro-durre nel senso della *ποίησις*. Il disvelamento che vige nella tecnica moderna è una provocazione (*Herausfordern*) la quale pretende dalla natura che essa fornisca energia che possa come tale essere estratta (*herausgefördert*) e accumulata. Ma questo non vale anche per l'antico mulino a vento? No. Le sue ali girano sì spinte dal vento, e rimangono dipendenti dal suo soffio. Ma il mulino a vento non ci mette a disposizione le energie delle correnti aeree perché le accumuliamo.

All'opposto, una determinata regione viene pro-vocata a fornire all'attività estrattiva carbone e minerali. La terra si disvela ora come bacino carbonifero, il suolo come riserva di minerali. In modo diverso appare il terreno che un tempo il contadino coltivava, quando coltivare voleva ancora dire accudire e curare. L'opera del contadino non pro-voca la terra del campo. Nel seminare il grano essa affida le sementi alle forze di crescita della natura e veglia sul loro sviluppo. Intanto, però, anche la coltivazione dei campi è stata presa nel vortice di un diverso tipo di coltivazione (*Bestellens*) che *richiede* (*stellt*) la natura. Essa la richiede nel senso della pro-vocazione. L'agricoltura è diventata industria meccanizzata dell'alimentazione. L'aria è richiesta per la fornitura di azoto, il suolo per la fornitura di minerali, il minerale ad esempio per la fornitura di uranio, l'uranio per l'energia atomica, la quale può essere utilizzata sia per la distruzione sia per usi di pace.

Il *richiedere* che pro-voca le energie della natura, è un promuovere (*fördern*) in un duplice senso. Esso promuove in quanto apre e mette fuori (*erschliesst und herausstellt*). Questo promuovere, tuttavia, rimane fin da principio orientato (*ahgestellt*) a promuovere, cioè a spingere avanti, qualcosa d'altro verso la massima utilizzazione con il minimo costo. Il

carbone estratto (*gefördert*) nel bacino carbonifero non è richiesto (*gestellt*) solo affinché sia in generale e da qualche parte disponibile. Esso è immagazzinato, cioè è «messo a posto» in vista dell'impiego (*Bestellung*) del calore solare in esso accumulato. Quest'ultimo viene pro-vocato a riscaldare, e il riscaldamento prodotto è impiegato per fornire vapore la cui pressione muove il meccanismo mediante il quale una fabbrica resta in attività.

La centrale elettrica è impiantata (*gestellt*) nelle acque del Reno. Questo è richiesto a fornire la pressione idrica che mette all'opera le turbine perché girino e così spingano quella macchina il cui movimento produce la corrente elettrica che la centrale di un certo distretto e la sua rete sono impiegati a produrre per soddisfare la richiesta di energia. Nell'ambito di questo successivo concatenarsi dell'impiego dell'energia elettrica anche il Reno appare come qualcosa di *bestellte*, di «impiegato». La centrale idroelettrica non è costruita nel Reno come l'antico ponte di legno che da secoli unisce una riva all'altra. Qui è il fiume, invece, che è incorporato nella costruzione della centrale. Esso è ciò che ora, come fiume, è, cioè produttore di forza idrica, in base all'essere della centrale. Per misurare sia pur approssimativamente tutta l'enormità inquietante che qui domina, prestiamo attenzione per un momento al contrasto che si rivela tra le espressioni «Il Reno» inteso come il fiume incorporato nella centrale (*Kraftwerk*), e «Il Reno» detto di un'opera d'arte (*Kunstwerk*), l'inno di Hölderlin che porta questo titolo. Si obietterà che il Reno rimane pur sempre il fiume di quella regione. Può darsi, ma come? Solo come oggetto «impiegabile» per le escursioni organizzate da una società di viaggi, che vi ha messo su (*bestellt*) una industria delle vacanze.

Il disvelamento che governa la tecnica moderna ha il carattere dello *Stellen*, del «richiedere» nel senso della provocazione. Questa provocazione accade nel fatto che l'energia nascosta nella natura viene messa allo scoperto, ciò che così è messo allo scoperto viene trasformato, il trasformato immagazzinato, e ciò che è immagazzinato viene a sua volta ripartito e il ripartito diviene oggetto di nuove trasformazioni. Mettere allo scoperto, trasformare, immagazzinare, ripartire, commutare sono modi del disvelamento. Questo tuttavia non si

svolge semplicemente. Né si perde nell'indeterminatezza. Il disvelamento disvela a se stesso le sue proprie vie, interconnesse in modo multiforme, in quanto le dirige. La direzione stessa, dal canto suo, cerca dovunque la propria assicurazione. Direzione e assicurazione diventano anzi i caratteri principali del disvelamento pro-vocante.

Quale tipo di disvelatezza è appropriata a ciò che ha luogo mediante il richiedere pro-vocante? Ciò che così ha luogo è dovunque richiesto di restare a posto (*zur Stelle*) nel suo posto (*auf der Stelle*), e in modo siffatto da poter essere esso stesso impiegato (*bestellbar*) per un ulteriore impiego (*Bestellung*). Ciò che così è impiegato ha una sua propria posizione (*Stand*). La indicheremo con il termine *Bestand*, «fondo». Il termine dice qui qualcosa di più e di più essenziale che la semplice nozione di «scorta, provvista» (*Vorrat*). La parola «fondo» prende qui il significato di un termine-chiave. Esso caratterizza niente meno che il modo in cui è presente (*anwest*) tutto ciò che ha rapporto al disvelamento pro-vocante. Ciò che sta (*steht*) nel senso del «fondo» (*Bestand*), non ci sta più di fronte come oggetto (*Gegenstand*).

Eppure un aereo da trasporto che sta sulla sua pista di decollo è ben un oggetto. Sicuro. Possiamo rappresentarci la macchina in questi termini. Ma in tal caso, essa si nasconde nel che cosa e nel come del suo essere. Si disvela, sulla sua pista, solo in quanto «fondo», nella misura in cui è impiegata (*bestellt*) per assicurare la possibilità del trasporto. In vista di ciò bisogna che essa, in tutta la sua struttura, in ognuna delle sue parti costitutive (*Bestandteile*), sia pronta all'impiego, cioè pronta a partire. (Qui sarebbe il luogo di discutere la definizione hegeliana della macchina come strumento indipendente.) Confrontata con lo strumento del lavoro artigianale, questa caratterizzazione è giusta. Solo che, appunto, la macchina non viene in tal modo pensata in base all'essenza della tecnica, alla quale invece appartiene. Vista dal punto di vista del «fondo», la macchina è il puro e semplice contrario dell'indipendenza; essa ha infatti la sua posizione (*Stand*) solo in base all'impiego dell'impiegabile (*aus dem Bestellen von Bestellbarem*).

Il fatto che, in questo nostro sforzo di mostrare la tecnica moderna come disvelamento pro-vocante, si facciano avanti

termini come «richiedere», «impiegare», «fondo» (*stellen, Bestellen, Bestand*), e si accumulino in un modo scarno, uniforme e perciò anche noioso - tutto questo ha la sua ragion d'essere in ciò che qui viene in questione.

Chi compie il richiedere pro-vocante mediante il quale ciò che si chiama il reale viene disvelato come «fondo»? Evidentemente l'uomo. In che misura egli è capace di un tale disvelamento? L'uomo può bensì rappresentarsi questa o quella cosa in un modo o in un altro, e così pure in vari modi foggiarla e operare con essa. Ma sulla disvelatezza (*Underborgenheit*) entro la quale di volta in volta il reale si mostra o si sottrae, l'uomo non ha alcun potere. Il fatto che a partire da Platone il reale si mostri nella luce di idee non è qualcosa che sia stato prodotto da Platone. Il pensatore ha solo risposto (*entsprechen*) a ciò che gli ha parlato (*zusprechen*).

Solo nella misura in cui l'uomo è già, da parte sua, pro-vocato a mettere allo scoperto (*herausfordern*) le energie della natura, questo disvelamento impiegante può verificarsi. Se però l'uomo è in tal modo pro-vocato e impiegato, non farà parte anche lui, in modo ancor più originario che la natura, del «fondo»? Il parlare comune di «materiale umano», di «contingente di malati» di una clinica, lo fa pensare. La guardia forestale che nel bosco misura il legname degli alberi abbattuti e che apparentemente segue nello stesso modo di suo nonno gli stessi sentieri è oggi impiegata dall'industria del legname, che lo sappia o no. Egli è impiegato al fine di assicurare l'impiegabilità della cellulosa, la quale a sua volta è provocata dalla domanda di carta destinata ai giornali e alle riviste illustrate. Questi, a loro volta, spingono (*stellen*) il pubblico ad assorbire le cose stampate, in modo da divenire «impiegabile» per la costruzione di una «pubblica opinione» costruita su commissione (*bestellte*). Tuttavia, proprio perché l'uomo è provocato in modo più originario che le energie della natura, è cioè provocato all'impiego (*in das Bestellen*), egli non diventa mai puro «fondo». In quanto esercita la tecnica, l'uomo prende parte all'impiegare come modo del disvelamento. Solo la disvelatezza stessa, entro la quale l'impiegare si dispiega, non è mai opera dell'uomo, come non lo è l'ambito entro il quale egli già sempre si muove quando si rapporta a un oggetto come soggetto.

Dove e come accade il disvelamento, se esso non è semplicemente opera dell'uomo? Non occorre che cerchiamo lontano. Occorre soltanto percepire in modo non prevenuto quello che già sempre ha re-clamato (*in Anspruch genommen*) l'uomo, e in modo talmente decisivo che questi solo in quanto è colui che è così reclamato può di volta in volta essere uomo. Dovunque l'uomo apre il suo occhio e il suo orecchio, dovunque dischiude il suo cuore, dovunque si dedica alla riflessione e alla considerazione, al formare e all'operare, al domandare e ringraziare, si trova già sempre portato nel non-nascosto. La cui disvelatezza è già accaduta, ogni volta che essa appella (*herverruft*) l'uomo ai modi del disvelamento che gli sono assegnati. Quando l'uomo nel modo che gli è proprio disvela ciò che è presente entro la disvelatezza, egli non fa che rispondere all'appello (*Zuspruch*) della disvelatezza, anche nel caso che vi contraddica. Quando dunque l'uomo, nella ricerca e nello studio, cerca di catturare (*nachstellt*) la natura intesa come uno dei campi del suo rappresentare, egli è già reclamato (*beansprucht*) da un modo del disvelamento, che lo pro-voca a rapportarsi alla natura come a un oggetto della ricerca, finché anche l'oggetto scompare nell'assenza-di-oggetto (*das Gegenstandlose*) del «fondo». La tecnica moderna, dunque, intesa come il disvelare impiegante (*das bestellende Entbergen*) non è un operare puramente umano. Per questo bisogna che prendiamo così come essa si mostra quella provocazione che richiede (*stellt*) l'uomo a impiegare (*bestellen*) il reale come «fondo». Quella pro-vo-ca-zione raccoglie l'uomo nell'impiegare. Questo raccoglimento concentra l'uomo nell'impiegare il reale come «fondo».

Ciò che originariamente dispiega i monti in linee montuose e le attraversa unificandole nel loro dispiegato insieme è quella riunione (*das Versammelnde*) che chiamiamo «il massiccio» (*Gebirg*).

Quell'originaria riunione da cui si dispiegano i vari modi dei nostri stati d'animo, noi la chiamiamo l'animo, i sentimenti (*das Gemut*).

Ora, quell'appello pro-vocante che riunisce l'uomo nell'impiegare come «fondo» ciò che si disvela noi lo chiameremo il *Ge-stell*, l'imposizione [o impianto].

Ci arrischiamo a usare questa parola in un senso finora

completamente inusitato.

Secondo il significato comune, la parola *Gestell* indica una suppellettile, per esempio uno scaffale per libri. Si chiama *Gestell* anche uno scheletro. E altrettanto raccapricciante quanto questo scheletro appare il senso che pretenderemmo ora di attribuire alla parola *Gestell*, per non parlare dell'arbitrio che si manifesta nel maltrattare in tal modo le parole della lingua esistente. Si può spingere la stranezza oltre questo punto? Certo no. Pure, questa stranezza è un antico uso del pensiero. E invero i pensatori si adattano a farvi ricorso proprio là dove si tratta di pensare le cose più alte. A tanti secoli di distanza noi non siamo più in grado di misurare che cosa significa il fatto che Platone abbia osato adoperare la parola εἶδος per indicare ciò che dispiega il suo essere (*west*) in tutto e in ciascun ente. Εἶδος significa infatti, nel linguaggio quotidiano, l'aspetto che una cosa visibile presenta al nostro occhio corporeo. Eppure, Platone pretende da questa parola che, in modo del tutto inconsueto, essa indichi appunto ciò che non è e non può mai divenire percepibile con gli occhi del corpo. Ma lo straordinario non finisce qui. Ἰδέα infatti non indica solo l'aspetto non sensibile di ciò che è visibile sensibilmente. Aspetto (*Aussehen*), ἰδέα, si chiama anche ciò che costituisce l'essenza in quello che si può udire, toccare, sentire, che è comunque accessibile. In confronto a ciò che Platone, in questo e in altri casi, pretende dalla lingua e dal pensiero, l'uso della parola *Gestell* - al quale qui ci arrischiamo - per indicare l'essenza della tecnica moderna, è quasi una cosa da nulla. Questo uso che noi richiediamo, tuttavia, rimane una pretesa e un rischio di malintesi.

Ge-stell, im-posizione, indica, la riunione (*das Versammelnde*) di quel ri-chiedere (*Stellen*) che richiede, cioè pro-voca, l'uomo a disvelare il reale, nel modo dell'impiego, come «fondo». Im-posizione si chiama il modo di disvelamento che vige nell'essenza della tecnica moderna senza essere esso stesso qualcosa di tecnico. All'ambito tecnico appartiene invece tutto ciò che conosciamo sotto il nome di intelaiature, pistoncini, armature, e che sono parti costitutive di ciò che si chiama un montaggio. Questo, tuttavia, insieme con le menzionate parti costitutive rientra nell'ambito del lavoro tecnico, il quale risponde sempre soltanto alla pro-vocazione dell'im-posizione,

ma non la costituisce né la produce.

La parola *stellen* [alla lettera, «porre»] non rimanda soltanto, nel termine im-posizione (*Ge-stell*), alla provocazione, ma deve conservare anche la risonanza di un altro «porre» da cui deriva, cioè di quello che si trova nelle parole *Her-stellen* e *Dar-stellen* (produrre, presentare) che — nel senso della ποιήσις - fa avanzare nella disve-latezza ciò che è presente. Questo produrre che fa apparire, per esempio l'erezione di una statua nello spazio del tempio, e il *Bestellen*, l'impiego pro-vocante quale l'abbiamo sopra descritto, sono fondamentalmente diversi, e tuttavia rimangono affini nella loro essenza. Entrambi sono modi del disvelamento, dell'ἀλήθεια. Nella im-posizione accade la disvelatezza conformemente alla quale il lavoro della tecnica moderna disvela il reale come «fondo». Essa non è dunque soltanto un'attività dell'uomo, né un puro e semplice mezzo all'interno di tale attività. La concezione puramente strumentale, puramente antropologica, della tecnica, diventa caduca nel suo principio; né si può completarla mediante la semplice aggiunta di una spiegazione religiosa o metafisica.

Resta vero, comunque, che l'uomo dell'età della tecnica è pro-vocato al disvelamento in un modo particolarmente rilevante. Tale disvelamento concerne anzitutto la natura come principale deposito di riserve di energia. Conformemente a ciò, il comportamento impiegante dell'uomo si manifesta anzitutto nell'apparire della moderna scienza esatta della natura. Il suo modo di rappresentazione cerca di afferrare la natura come un insieme organizzato di forze calcolabili. La fisica moderna non è sperimentale per il fatto che interroga la natura con la messa in opera di apparati tecnici; all'opposto: proprio perché la fisica, e ciò già come pura teoria, richiede alla natura di presentarsi (*darstellen*) come un insieme precalcolabile di forze, per questo è impiegato l'esperimento, per domandare se e come la natura, così richiesta, si dia (*sich meldet*).

La scienza matematica della natura, però, è sorta quasi due secoli prima della tecnica moderna. Come è possibile dunque che già allora essa fosse posta al servizio di quest'ultima? I fatti attestano il contrario. E' un fatto che la tecnica moderna si è messa in moto solo quando ha potuto appoggiarsi sulla scienza esatta. Sul piano del puro calcolo storiografico (*historisch*),

questo resta giusto. Pensato in senso storico (*geschichtlich*), però, non coglie nel vero.

La moderna teoria fisica della natura non apre solo la via alla tecnica, ma all'essenza della tecnica moderna. Giacché la riunione provocante nel disvelare impiegante domina già nella fisica. Ma in essa non giunge ancora veramente a manifestarsi. La fisica moderna è il preannuncio, ancora sconosciuto nella sua origine, della im-posizione. L'essenza della tecnica moderna si nasconde ancora anche là dove già si sono inventati i motori, dove l'elettrotecnica e la tecnica dell'atomo sono ormai in movimento.

Tutto ciò che è in senso essenziale (*alles Wesende*), non solo nella tecnica moderna, si mantiene ovunque nascosto quanto più a lungo possibile. Nondimeno, rispetto al suo vigere spiegato (*Walten*), esso rimane quello che viene prima di tutto, cioè il più principale (*das Früheste*). Di ciò sapevano qualcosa già i pensatori greci, quando dicevano: ciò che, rispetto al suo sorgere e imporsi, è primo diventa manifesto solo più tardi a noi uomini. All'uomo, l'origine principale (*die anfängliche Frühe*) si mostra solo da ultimo. Per questo, nell'ambito del pensiero, uno sforzo di pensare in modo ancora più originario ciò che è stato pensato alle origini non è la volontà insensata di far rivivere un passato, ma invece la lucida disponibilità a meravigliarsi di ciò che è venturo nell'origine.

Per la cronologia degli storiografi, l'inizio della scienza moderna va collocato nel secolo XVII. Per contro, lo sviluppo della tecnica meccanizzata si ha solo nella seconda metà del secolo XVIII. Ma quello che è posteriore per l'osservazione storiografica, cioè la tecnica moderna, è in realtà, rispetto all'essenza che in essa vige, ciò che viene storicamente (*geschichtlich*) prima.

Se la fisica moderna deve sempre più rassegnarsi al fatto che il suo campo di rappresentazione rimane inaccessibile all'intuizione, questa rinuncia non è certo dettata da una qualche commissione di scienziati. Essa è pro-vocata dal dominio dell'im-posizione, che esige la impiegabilità della natura in quanto «fondo». Perciò la fisica, per quanto possa rinunciare al tipo di conoscenza (*Vorstellen*) esclusivamente rivolto agli oggetti, che fino a poco tempo fa sembrava l'unico

valido, a una cosa non potrà rinunciare mai, cioè al fatto che la natura si dia (*sich meldet*) in un qualche modo definibile in base al calcolo e rimanga impiegabile come un sistema di informazioni. Questo sistema si definisce poi in base a una nozione ancora modificata di causalità. Questa non mostra più, ora, né il carattere del far-avvenire-produttore; né il carattere della *causa efficiens* o, meno ancora, quello della *causa formalis*. Secondo ogni apparenza, la causalità si restringe in un provocato annunciarsi di «fondi» da mettere al sicuro contemporaneamente o successivamente. A ciò corrisponderebbe la progressiva tendenza a moderare le pretese della scienza, che Heisenberg ha descritto in modo così suggestivo in una sua conferenza (W. Heisenberg, *Das Naturbild in der heutigen Physik*, nel vol. *Die Künste im technischen Zeitalter*, Monaco 1945, pp. 43 ss.).

E' perché l'essenza della tecnica moderna risiede nella imposizione che essa deve adoperare le scienze esatte. Di qui si origina la falsa apparenza che la tecnica moderna sia scienza applicata. Questa apparenza può imporsi come vera fino a che non vengano messe in luce adeguatamente l'origine essenziale della scienza moderna e, più ancora, l'essenza della tecnica moderna.

Note

1 [La *causa materialis*, la *causa formalis*, la *causa finalis*, la *causa efficiens*. N.d.C.]

1.4. *I media: le estensioni artificiali della sensibilità*

[da Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare**]

* pp. 9-11,15-17,19-27.

Dopo essere esploso per tremila anni con mezzi tecnologici frammentari e puramente meccanici, il mondo occidentale è ormai entrato in una fase di implosione. Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio. Ci stiamo rapidamente avvicinando alla fase finale dell'estensione dell'uomo: quella, cioè, in cui, attraverso la simulazione tecnologica, il processo creativo di conoscenza verrà collettivamente esteso all'intera società umana, proprio come, tramite i vari *media* abbiamo esteso i nostri sensi e i nostri nervi.

Che questo prossimo estendersi della comunicazione, cui mirano da tempo i tecnici pubblicitari con riguardo a particolari prodotti, debba o no considerarsi ciò che si dice «un bene» costituisce un problema aperto a un'ampia gamma di soluzioni. Ma è praticamente impossibile dare una risposta a qualsiasi domanda su tali estensioni dell'uomo senza prenderle tutte in esame nel loro insieme. Non v'è estensione infatti, sia essa del tatto, ad esempio, oppure degli arti, che non investa per intero la sfera psichica e quella sociale. [...]

Nell'era della meccanica, oggi in declino, molte azioni potevano essere accolte senza preoccupazioni eccessive. La lentezza di ogni moto in genere garantiva che le reazioni sarebbero seguite con ritardo considerevole. Oggi invece azione e reazione sono quasi contemporanee. Noi viviamo, per

così dire, miticamente e integralmente, ma continuiamo a pensare secondo gli antichi e frammentari moduli di spazio e di tempo dell'era pre-elettrica.

L'uomo occidentale aveva derivato dalla tecnologia dell'alfabetismo la capacità di agire senza reagire. I vantaggi di questa autotrammentazione trovano un esempio significativo nel caso del chirurgo, che sarebbe ridotto all'impotenza se dovesse partecipare emotivamente alle operazioni che esegue. Tutti, del resto, avevamo ormai finito per imparare l'arte di eseguire con totale distacco le operazioni sociali più pericolose. Ma questo distacco era segno di non partecipazione. Ora che - dopo l'avvento dell'energia elettrica - il nostro sistema nervoso centrale viene tecnologicamente esteso sino a coinvolgerci in tutta l'umanità e a incorporare tutta l'umanità in noi, siamo necessariamente implicati in profondità nelle conseguenze di ogni nostra azione. Non è praticamente più possibile mantenere l'atteggiamento tipicamente estraneo e superiore che aveva finito con il caratterizzare l'uomo occidentale di media cultura.

Il teatro dell'assurdo trascrive in forma drammatica questo recente dilemma dell'uomo occidentale, dell'uomo d'azione che appare come estraniato rispetto all'azione stessa. Sono qui l'origine e il fascino dei clown di Samuel Beckett. Dopo tremila anni di espansione in ogni settore e di crescente alienazione specializzata nelle innumerevoli estensioni tecnologiche del corpo umano e delle sue funzioni, il nostro mondo, con drammatico rovesciamento di prospettive, si è ora improvvisamente contratto. L'elettricità ha ridotto il globo a poco più che un villaggio e, riunendo con repentina implosione tutte le funzioni sociali e politiche, ha intensificato in misura straordinaria la consapevolezza della responsabilità umana. E' questa componente centripeta che modifica la posizione dei negri, degli adolescenti e via dicendo. Non è più possibile *contenere* politica-mente questi gruppi sociali entro limiti determinati; essi sono ora, grazie ai *media* elettrici, *coinvolti* nella nostra vita, come noi nella loro. [...]

In una cultura come la nostra, abituata da tempo a frazionare e dividere ogni cosa al fine di controllarla, è forse sconcertante sentirsi ricordare che, per quanto riguarda le sue

conseguenze pratiche, il *medium* è il messaggio. Che in altre parole le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia. [...]

In questo contesto può risultare illuminante l'esempio della luce elettrica. Essa è informazione allo stato puro. E' un *medium*, per così dire, senza messaggio, a meno che non lo si impieghi per formulare qualche annuncio verbale o qualche nome. Questo fatto, comune a tutti i *media*, indica che il «contenuto» di un *medium* è sempre un altro *medium*. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo. Alla domanda: «Qual è il contenuto del discorso?» si deve rispondere: «E' un processo mentale, in se stesso non verbale.» Un quadro astratto è una manifestazione diretta di processi mentali creativi quali potrebbero apparire nei diagrammi dei cervelli elettronici. Ma ciò che stiamo esaminando sono le conseguenze psichiche e sociali dei diagrammi o degli schemi, nella misura in cui amplificano o accelerano processi già esistenti. Perché il «messaggio» di un *medium* o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani. La ferrovia non ha introdotto nella società né il movimento, né il trasporto, né la ruota, né la strada, ma ha accelerato e allargato le proporzioni di funzioni umane già esistenti creando città di tipo totalmente nuovo e nuove forme di lavoro e di svago. Questo accadeva sia che la ferrovia agisse in un ambiente nordico o in un ambiente tropicale, e indipendentemente dal carico, cioè dal contenuto, del *medium*. L'aeroplano, dal canto suo, accelerando la velocità dei trasporti, tende a dissolvere le città, le organizzazioni politiche e le forme associative proposte dalla ferrovia, indipendentemente dall'uso che se ne può fare.

Torniamo alla luce elettrica. Che la si usi per un'operazione al cervello o per una partita di calcio notturna non ha alcuna importanza. Si potrebbe sostenere che queste attività sono in un certo senso il «contenuto» della luce elettrica, perché senza di essa non potrebbero esistere. Ma questo non fa che confermare la tesi secondo la quale «il *medium* è il messaggio»,

perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi *media* possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana. E' anche troppo tipico l'equivoco in virtù del quale il «contenuto» di un *medium* ci impedisce di comprendere le caratteristiche del *medium* stesso. Soltanto oggi le industrie si sono rese conto dei vari tipi di attività in cui sono impegnate. Quando l'IBM ha scoperto che il suo lavoro non consisteva nel fabbricare apparecchiature per uffici o macchine per l'industria ma nel produrre informazioni ha cominciato ad avere chiare prospettive sull'avvenire. [...]

La luce elettrica non appare a prima vista un *medium* di comunicazione proprio perché non ha un «contenuto». E questa è una prova senza pari di come la gente trascuri l'esame dei *media*. Soltanto quando viene usata per diffondere il nome di una marca, ci si accorge che la luce elettrica è un *medium*. Ci si accorge, cioè, non della luce ma del suo «contenuto», in altre parole di quello che è di fatto un altro *medium*. Il messaggio della luce elettrica è, come quello dell'energia elettrica nell'industria, totalmente radicale, permeante e decentrato. Luce ed energia infatti sono due cose diverse per gli usi che se ne fanno, ma nella società umana eliminano fattori di tempo e di spazio esattamente come la radio, il telegrafo, il telefono e la TV, creando una partecipazione in profondità. [...]

Alcuni anni fa, accettando una laurea *ad honorem* dell'università di Notre Dame, il generale David Sarnoff fece questa dichiarazione: «Siamo troppo propensi a fare degli strumenti tecnologici i capri espiatori dei peccati di coloro che li maneggiano. In se stessi i prodotti della scienza moderna non sono né buoni né cattivi: è il modo in cui vengono usati che ne determina il valore.» E' questa la voce dell'attuale sonnambulismo. Potremmo dire nello stesso modo: «La torta di mele in se stessa non è né buona né cattiva; è il modo in cui viene usata che ne determina il valore.» Oppure: «Il virus della varicella in se stesso non è cattivo; è il modo in cui viene usato che ne determina il valore.» O anche: «Le armi da fuoco in se stesse non sono né buone né cattive; è il modo in cui vengono usate che ne determina il valore.» In altre parole, se le pallottole colpiscono le persone giuste, le armi da fuoco sono

buone. Ed è buono il tubo della TV se spara le munizioni giuste contro le persone giuste. Non vorrei che mi si considerasse troppo malevolo. Ma proprio nulla nella frase di Sarnoff regge a un esame appena attento, in quanto essa non tien conto della natura del *medium* (di qualunque *medium*, beninteso) e sembra davvero esprimere il narcisismo di chi è ipnotizzato dal suo proprio essere, amputato ed estensivamente assunto in una nuova forma tecnica. Il generale Sarnoff, persistendo nell'equivoco, giunse ad applicare il già menzionato punto di vista alla tecnologia della stampa, sostenendo che, pur avendo questo mezzo posto senza alcun dubbio in circolazione una grande quantità di merce deteriore, doveva tuttavia essergli riconosciuto anche l'indiscutibile merito di aver diffuso la Bibbia e la parola dei profeti e dei filosofi. Evidentemente il nostro generale non fu neppure sfiorato dal sospetto che qualunque apporto tecnologico non può far altro che *aggiungersi* a ciò che già siamo.

Economisti come Robert Theobald, W.W. Rostow e John Kenneth Galbraith stanno spiegando da anni perché l'«economia classica» non può spiegare i mutamenti o le espansioni. Il paradosso della meccanizzazione è che, benché essa sia la principale causa di sviluppo e mutamento, il principio della meccanizzazione esclude la possibilità stessa dello sviluppo o la comprensione del mutamento. La meccanizzazione in effetti si attua sempre attraverso una frammentazione e un conseguente ordinamento seriale delle parti così ottenute. Ma, come ha dimostrato nel Settecento David Hume, una semplice sequenza non implica alcun principio di causalità. Che da una cosa segua un'altra non significa che questa ne derivi. Niente consegue da una sequenza, tranne il mutamento. Perciò ebbe tanta importanza la rivoluzione operatasi con l'elettricità, che pose fine alla sequenza rendendo i processi del tutto immediati. Con la velocità istantanea le cause dei fatti riaffiorarono all'orizzonte di una nuova consapevolezza, a differenza di ciò che accadeva quando le cose erano poste in sequenza, o in concatenazione. Invece di continuare a chiedersi se fosse venuto prima l'uovo oppure la gallina, è improvvisamente apparso in tutta evidenza come la gallina altro non fosse che l'idea «escogitata» da un uovo per produrre altre uova.

Poco prima che un aeroplano superi la barriera del suono, sulle sue ali si rendono visibili onde sonore. L'improvvisa visibilità del suono nell'atto stesso in cui finisce è un esempio appropriato del grande meccanismo naturale, che porta a rivelare forme nuove e opposte proprio quando le forme precedenti arrivano alla loro massima attuazione. La meccanizzazione non è mai stata così intensamente frammentata o sequenziale come ai tempi in cui nasceva il cinema, che a sua volta ci trasportò ben presto al di là del meccanismo, nel mondo dello sviluppo e dell'interrelazione organica. Il film, con la semplice accelerazione della componente meccanica, ci ha indotti a passare dal mondo della sequenza e delle connessioni a quello della configurazione e della struttura creativa. Il messaggio del *medium* consiste nella transizione dalle connessioni lineari alle configurazioni. Questa transizione è all'origine di un'osservazione che oggigiorno è abbastanza calzante: «Se funziona, è antiquato.» Quando poi la velocità elettrica riscatta dai limiti della componente meccanica le sequenze cinematografiche, le linee di forza delle strutture e dei *media* diventano allora vistosamente chiare. E torniamo così alla forma onnicomprensiva dell'icona.

A una cultura estremamente alfabetizzata e meccanizzata il cinema parve un mondo di illusioni trionfanti e di sogni che il denaro era in grado di comprare. A questo punto arrivò il cubismo, che E.H. Gombrich ha definito in *Arte e illusione* «il tentativo più radicale per toglier di mezzo l'ambiguità e imporre una lettura del quadro come costruzione fatta dall'uomo e come tela colorata». Il cubismo infatti presenta simultaneamente tutte le facce di un oggetto, anziché il «punto di vista» ovvero la faccia dell'illusione prospettica. Al posto dell'illusione funzionale della terza dimensione, esso propone un gioco di piani e una contraddizione, o conflitto drammatico, di schemi, di luci e di tessuti che «manda a destinazione il messaggio» attraverso un coinvolgimento. E questo è considerato da molti un esercizio di pittura, non di illusione.

In altre parole il cubismo, mostrando in due dimensioni l'interno e l'esterno, la cima e il fondo, il davanti e il dietro, eccetera, rinuncia all'illusione della prospettiva a favore dell'immediata consapevolezza sensoria del tutto. Cogliendo in

un unico istante la consapevolezza totale, ha improvvisamente annunciato che *il medium è il messaggio*.

Non è forse evidente che non appena la sequenza lascia il posto alla simultaneità, si entra nel mondo della struttura e della configurazione? Non è forse accaduto proprio questo nella fisica come nella pittura, nella poesia e nelle comunicazioni? Segmenti di attenzione specializzata si sono trasferiti in un campo totale, talché oggi possiamo dire con sufficiente tranquillità che «*il medium è il messaggio*.» Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse «il contenuto» e la gente soleva chiedersi cosa volesse *rappresentare* un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello schema generale, cioè dell'unità tra forma e funzione. Ma nell'era elettrica questa idea integrale della struttura e della configurazione si è diffusa al punto da influire anche sulle teorie pedagogiche. Anziché spiegare l'aritmetica attraverso «problemi» particolari, il metodo strutturale segue ora in questo campo la vera linea di forza e fa meditare i bambini sulla teoria dei numeri e sugli «insiemi». [...]

Il contrasto tra Inghilterra e America indicato da Tocqueville si fonda evidentemente sulla tipografia e sulla cultura stampata che creano uniformità e continuità. L'Inghilterra, egli dice, ha rifiutato questo principio ed è rimasta aggrappata alla tradizione dinamica o orale della *common law*. Di qui la discontinuità e l'imprevedibilità della cultura inglese. La grammatica della stampa non serve a tradurre il messaggio di una cultura orale, non scritta, e delle sue istituzioni. Matthew Arnold tacciava giustamente di barbarie l'aristocrazia inglese, in quanto il suo potere e la sua posizione non avevano nulla a che fare con l'alfabetismo o con le forme culturali della tipografia. Quando Edward Gibbon pubblicò *Declino e caduta dell'impero romano*, il duca di Gloucester gli disse: «Un altro librone maledettamente lungo, eh, signor Gibbon? Non si fa altro che scribacchiare, eh, signor Gibbon?». Tocqueville era un aristocratico estremamente alfabeto, ma capace di staccarsi dai valori e dai presupposti della tipografia. Per questo è stato il solo a comprenderne la

grammatica. Ed è solo in questo modo, cioè stando al di fuori di una struttura o di un *medium*, che si possono individuare i principi e le linee di forza. Ogni *medium* infatti ha il potere di imporre agli incauti i propri presupposti. Per controllare e prevedere, è necessario evitare questa condizione subliminale di ipnosi narcisistica. E la strada migliore per giungere a questo fine consiste nel sapere che l'incantesimo può instaurarsi immediatamente dopo il contatto, come alle prime battute di una melodia.

Passaggio in India di E.M. Forster è un'analisi drammatica dell'incapacità della cultura orientale, orale e intuitiva, di accettare gli schemi europei, razionali e visivi. Naturalmente per l'Occidente l'appellativo «razionale» è stato a lungo sinonimo di «uniforme continuo e consequenziale». In altre parole abbiamo confuso la ragione con l'alfabetismo e il razionalismo con una particolare tecnologia. Di conseguenza nell'era elettrica l'occidentale più legato a queste convenzioni è convinto che l'uomo stia diventando irrazionale. Nel romanzo di Forster il momento della verità e del distacco dall'ipnosi tipografica occidentale si verifica nelle grotte di Marabar. Il razionalismo di Adela Quested non riesce a tener testa a quel campo di risonanza totale e onnicomprensivo che è l'India. Dopo di che, «la vita continuò come al solito, ma non ebbe conseguenze, cioè i suoni non avevano eco e il pensiero non aveva sviluppo. Ogni cosa pareva strappata alla radice e quindi infetta d'illusione».

Passaggio in India (l'espressione è di Whitman che vedeva l'America protesa verso l'Oriente) è una parabola dell'uomo occidentale nell'era elettrica, e il suo rapporto con l'Europa o l'Oriente è soltanto casuale. Ci avviciniamo al conflitto decisivo tra vista e suono, tra il modo scritto e il modo orale di percepire e di organizzare l'esistenza. Dato che la comprensione, come faceva notare Nietzsche, interrompe l'azione, noi possiamo placare la violenza di questo conflitto cercando di capire i media che ci prolungano e scatenano queste guerre dentro e fuori di noi. [...]

Nel nostro ambiente alfabetico siamo preparati ad affrontare la radio e la TV quanto l'indigeno del Ghana è in grado di misurarsi con l'alfabetismo che lo stacca dal suo mondo tribale e collettivo per gettarlo sulla spiaggia dell'isolamento

individuale. Nel nuovo mondo elettrico ci sentiamo intontiti quanto l'indigeno coinvolto nella nostra cultura alfabetica e meccanica.

La velocità elettrica mescola le culture della preistoria con i sedimenti delle civiltà industriali, l'analfabeta con il semi-analfabeta e con il post-alfabeta. Collapsi mentali di vario genere sono spesso il risultato dello sradicamento e dell'inondazione di nuove informazioni e di modelli d'informazione incessantemente nuovi. [...]

La nostra reazione convenzionale a tutti i *media*, secondo la quale ciò che conta è il modo in cui vengono usati, è l'opaca posizione dell'idiota tecnologico. Perché il «contenuto» di un *medium* è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito. L'effetto del *medium* è rafforzato e intensificato dal fatto di attribuirgli come «contenuto» un altro *medium*. Il contenuto di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'effetto della forma cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico. Il «contenuto» della scrittura o della stampa è il discorso, ma il lettore è quasi totalmente inconscio della stampa o del discorso. [...]

Soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale.

1.5. La rete: la globalizzazione e il marketing dell'esperienza

[da Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso**]

* pp. 6-19.

Oggi, le fondamenta della vita moderna cominciano a sgretolarsi. Le istituzioni che, in un tempo non lontano, hanno spinto gli uomini a combattere battaglie ideologiche, rivoluzioni e guerre, stanno lentamente svanendo, mentre una nuova costellazione di realtà economiche spinge la società a ripensare i legami e i vincoli che nel prossimo secolo definiranno i rapporti fra gli uomini.

Nella nuova era, i mercati stanno cedendo il passo alle reti, e la proprietà è progressivamente sostituita dall'accesso. Imprese e consumatori cominciano ad abbandonare quello che è il fulcro della vita economica moderna: lo scambio su un mercato di titoli di proprietà fra compratori e venditori. Questo non significa che, nell'era dell'accesso prossima ventura, la proprietà privata sia destinata a scomparire. Piuttosto, è vero il contrario: continuerà a esistere, ma è molto improbabile che continui a essere scambiata su un mercato. Nella *new economy*, il fornitore mantiene la proprietà di un bene, che noleggia o affitta o è disposto a cedere in uso temporaneo a fronte del pagamento di una tariffa, di un abbonamento, di una tassa di iscrizione. Lo scambio di proprietà fra compratori e venditori - l'aspetto più importante del moderno sistema di mercato - cede il passo a un accesso temporaneo che viene negoziato fra *client* e *server* operanti in una relazione di rete. Il mercato sopravvive, ma è destinato a giocare un ruolo sempre meno rilevante nelle attività umane.

In un'economia delle reti, è più facile che sia negoziato l'accesso a una proprietà fisica o intellettuale, piuttosto che venga scambiata la proprietà stessa. Così, nel processo

economico, la proprietà del capitale fisico - un tempo fondamento della civiltà industriale - diventa sempre meno rilevante. Anzi, è probabile che sia considerata dalle aziende un mero costo operativo più che un patrimonio; qualcosa da prendere a prestito più che da possedere. E' il capitale intellettuale la forza dominante, l'elemento più ambito della nuova era. Nella *new economy* sono le idee, i concetti, le immagini - non le cose - i componenti fondanti del valore. Ed è necessario sottolineare che il capitale intellettuale raramente viene scambiato; rimane, invece, in possesso del fornitore, il quale lo noleggia o ne autorizza un uso limitato da parte di terzi.

Le imprese hanno già fatto molta strada nel processo di transizione dalla proprietà all'accesso: hanno venduto immobili, ridotto scorte, noleggiato attrezzature produttive, terziarizzato le proprie attività in una corsa per la sopravvivenza che impone l'abbandono di qualunque forma di proprietà. Possedere cose, molte cose, è considerato obsoleto e inadatto a un'economia veloce ed effimera come quella che ci attende; già nel mondo attuale, la maggior parte di quanto è necessario alla gestione delle attività imprenditoriali è preso a prestito.

Se nell'economia di mercato si parlava di venditori e compratori, oggi si tende a parlare di fornitori e utenti. In un'economia delle reti, le transazioni cedono il passo alle alleanze strategiche, come accordi per condividere utili o ricavi. Molte aziende non vendono più merci ad altre, ma si consorziano per mettere in comune le risorse, creando reti allargate fornitore-utente per cogestire le rispettive attività.

La nuova organizzazione della vita economica, ovviamente, porta con sé modalità diverse di concentrazione del potere economico. Nell'era dei mercati, le istituzioni che accumulavano capitale fisico esercitavano un controllo crescente sullo scambio di beni fra venditori e compratori; nell'era delle reti, i fornitori che accumulano capitale intellettuale esercitano un controllo sulle condizioni e sui termini che vincolano l'accesso a conoscenze, idee ed esperienze fondamentali.

In un'economia fondata sull'accesso, il buon esito dell'impresa dipende meno dal singolo scambio di beni e più

dalla capacità di creare una relazione commerciale a lungo termine. Ne è un esempio il mutamento nel rapporto fra i beni e i servizi: nell'era industriale, l'enfasi veniva posta sulla vendita di beni, e l'offerta di garanzie di assistenza gratuita veniva considerata un semplice incentivo all'acquisto; oggi, il rapporto è invertito. Un numero sempre crescente di imprese è disposto a regalare i propri prodotti, nella speranza che questo serva a stabilire una relazione duratura con il cliente.

Anche i consumatori stanno cominciando a orientarsi verso l'accesso, a discapito della proprietà. Mentre i beni durevoli di basso prezzo continueranno a essere scambiati sul mercato, i beni più costosi, come le automobili e le abitazioni, rimarranno sempre più spesso di proprietà di un fornitore, che ne consentirà l'uso temporaneo ai clienti attraverso accordi di breve locazione, di affitto, o altre forme di servizio.

Fra venticinque anni, è probabile che un numero sempre maggiore di imprese e di consumatori percepirà l'idea stessa di proprietà come un limite, qualcosa di obsoleto, fuori moda. In parole semplici, la proprietà è un'istituzione che si adatta con ritmi troppo lenti alla velocità travolgente della cultura del nanosecondo. Essa si fonda sull'idea che il possesso di un bene materiale per un prolungato periodo di tempo rappresenti, in sé, un valore; che «avere», «possedere», «accumulare» siano concetti positivi. Oggi, però, la rapidità dell'innovazione tecnologica e il ritmo stordente dell'attività economica mettono in discussione la nozione di possesso. In un mondo di produzioni personalizzate, di continue innovazioni e aggiornamenti costanti, di prodotti con un ciclo di vita sempre più breve, tutto invecchia molto in fretta: in un'economia la cui unica costante è il cambiamento, avere, possedere, accumulare ha sempre meno senso. [...]

Ma, forse, è ancor più importante che, in un mondo in cui la titolarità personale di beni è stata sempre considerata un'estensione dell'essere e una sorta di «misura dell'uomo», la perdita di importanza della proprietà, da un punto di vista strettamente commerciale, lasci intravedere un cambiamento prodigioso nella maniera in cui le generazioni future percepiranno la natura umana. Un mondo fondato su rapporti di accesso genererà, molto probabilmente, un uomo del tutto diverso da quello attuale.

I cambiamenti in atto nella struttura delle relazioni economiche sono parte di una trasformazione di portata ben più profonda, che riguarda l'essenza stessa del sistema capitalistico. Stiamo infatti assistendo a uno spostamento di lungo periodo dalla produzione industriale a quella culturale. Nel futuro, una quota sempre crescente di scambi economici nella loro forma più innovativa sarà riferibile alla commercializzazione di una vasta gamma di esperienze culturali, più che di beni e servizi prodotti industrialmente. Viaggi e turismo globale, parchi e città a tema, centri specializzati per il divertimento e il benessere, moda e ristorazione, sport professionistico, gioco d'azzardo, musica, cinema, televisione, oltre che il mondo virtuale del ciberspazio e deH'intrattenimento elettronico di ogni genere, stanno diventando rapidamente il nucleo di un nuovo ipercapitalismo fondato sull'accesso a esperienze culturali.

La metamorfosi della produzione industriale in capitalismo culturale è accompagnata da una migrazione, altrettanto significativa, dall'etica del lavoro all'etica del gioco. Mentre l'era industriale è stata caratterizzata dalla mercificazione del lavoro, l'era dell'accesso si contraddistingue per la mercificazione del divertimento, ovvero per la commercializzazione di risorse culturali - quali arti, feste, sagre, movimenti sociali, pratiche spirituali, impegno civile - trasformate in intrattenimento individuale a pagamento. La dialettica tra sfera culturale e sfera economica per il controllo dell'accesso al - e del contenuto del - divertimento è uno degli elementi che maggiormente influenzerà il nostro futuro.

Le multinazionali dei media, attraverso reti comunicative che coprono il mondo intero, stanno cominciando a sfruttare le risorse culturali locali di ogni angolo del pianeta, manipolandole e presentandole come merci d'intrattenimento e fruizione culturale.

Oggi, per garantirsi l'accesso a esperienze culturali, il quinto più ricco della popolazione mondiale spende quasi quanto per acquistare manufatti e servizi di base. Ci stiamo muovendo verso quella che un economista ha definito «l'economia dell'esperienza»: una società in cui la vita stessa di ciascun individuo diventa, in effetti, mercato. Nel mondo degli affari, la nuova parola d'ordine è «valore della vita» (*lifetime*

value o LTV) del cliente: la misura teorica di quanto un essere umano potrebbe valere se la sua esistenza, per l'intera sua durata, fosse trasformata, in un modo o nell'altro, in merce e sottomessa alla sfera commerciale. Nella nuova era la gente acquisterà la propria vita in minuscoli segmenti dotati di valore commerciale.

Nel mondo dell'industria e del commercio, la produzione culturale ha cominciato a offuscare la produzione materiale. I vecchi giganti dell'era industriale - Exxon, General Motors, USX e Sears - cedono il passo ai nuovi colossi del capitalismo culturale: Viacom, Time-Warner, Disney, Sony, Seagram, Microsoft, News Corporation, General Electric, Bertelsmann, PolyGram. Queste multinazionali dei media stanno impiegando la rivoluzione digitale nelle comunicazioni allo scopo di connettere il mondo e, nel farlo, spingono inesorabilmente la sfera culturale nel dominio di quella economica, dove tutto viene mercificato sotto forma di esperienza culturale personalizzata, spettacoli commerciali di massa e intrattenimento individuale.

Nell'era industriale, quando la produzione di beni rappresentava la forma più importante di attività economica, possedere qualcosa era determinante per la sopravvivenza e il successo personale. Nella nuova era, in cui la produzione culturale si impone come forma dominante di attività economica, la garanzia di accesso alle molte esperienze e risorse culturali di cui si nutre l'esistenza psicologica di ciascuno acquisisce un'importanza analoga all'esercizio della proprietà su beni materiali.

Il passaggio dalla vecchia era economica alla nuova è in corso ormai da tempo. Il processo si è avviato nella prima parte del ventesimo secolo, quando la fornitura di servizi primari ha acquisito maggiore importanza rispetto alla produzione di beni. Oggi, la sfera economica sta attraversando un'importante trasformazione che sposta l'interesse dal servizio all'esperienza. La produzione culturale rappresenta la fase finale del modo di vita capitalistico, il cui scopo è quello di sottoporre una porzione sempre maggiore dell'esperienza umana al dominio della sfera economica. Lo slittamento delle priorità dell'economia dalla produzione di beni alla

somministrazione di servizi primari, alla mercificazione delle relazioni umane, fino alla vendita dell'accesso a esperienze culturali, testimonia la caparbia determinazione della sfera economica a convertire tutti i rapporti in rapporti economici. [...]

Il viaggio del capitalismo, cominciato con la mercificazione dello spazio e della materia, terminerà con la mercificazione del tempo e della durata della vita.

La vendita di cultura, sotto forma di attività a pagamento, sta rapidamente conducendo alla creazione di un sistema in cui relazioni umane basate su scambi economici si sostituiscono ai tradizionali rapporti sociali. Immaginate un mondo in cui quasi ogni attività, al di fuori del ristretto ambito familiare, è un'esperienza a pagamento; un mondo in cui gli obblighi reciproci e le reciproche aspettative - mediate da sentimenti di fiducia, empatia e solidarietà - sono sostituiti da rapporti contrattuali quali, per esempio, associazioni a pagamento, abbonamenti, biglietti d'ingresso, ecc.

Provate a pensare a quanta parte della nostra vita quotidiana, dei nostri rapporti con altri esseri umani è già strettamente connessa a relazioni di natura economica. Sempre più spesso acquistiamo il tempo degli altri, la loro considerazione, il loro affetto, la loro simpatia e la loro attenzione. Acquistiamo apprendimento e divertimento, assistenza e cura, e tutto ciò che sta nel mezzo: perfino lo scorrere del tempo sull'orologio. La vita sta diventando sempre più mercificata e le barriere che separano comunicazione, condivisione e commercio sono sempre più labili. [...]

Stiamo viaggiando verso una nuova epoca, nella quale una porzione crescente dell'esperienza dell'uomo verrà acquistata, attraverso l'accesso a reti poliedriche nel ciberspazio. Tali reti elettroniche, nel cui dominio sempre più persone vivranno la maggior parte delle proprie esperienze quotidiane, sono controllate da un numero limitato di potenti multinazionali dei media. Queste posseggono i condotti attraverso cui le persone comunicano fra loro e controllano una parte determinante dei contenuti culturali che costituiscono, a loro volta, l'esperienza a pagamento del mondo postmoderno. Non esiste, nella storia, alcun precedente di un potere così vasto sulle comunicazioni umane. I giganteschi conglomerati dei media e i loro fornitori

di contenuti diventano i *gatekeepers*, i «guardiani» che determinano le condizioni e i termini in base ai quali centinaia di milioni di uomini potranno avere accesso gli uni agli altri nell'epoca prossima ventura. Si tratta di una nuova forma di monopolio commerciale: un monopolio esercitato sull'esperienza vissuta di una rilevante quota della popolazione mondiale. In un mondo in cui l'accesso alla cultura è sempre più sottoposto alle regole dell'economia e mediato dalle imprese globali, le questioni attinenti al potere istituzionale e al libero arbitrio diventeranno più importanti che mai. [...]

Ripristinare un equilibrio adeguato fra il dominio della cultura e quello dell'economia diventerà probabilmente una delle questioni cruciali dell'era dell'accesso prossima ventura. Le risorse culturali rischiano di essere sfruttate oltre ogni limite e di venire perciò depauperate, proprio come nell'era industriale accadde alle risorse naturali. Trovare un modo per preservare e stimolare la diversità delle culture - cioè la linfa vitale della civiltà - in un'economia di reti globali sempre più fondate sull'accesso a pagamento a esperienze culturali, sarà una delle questioni politiche prioritarie del nuovo secolo.

L'era dell'accesso porta con sé anche un nuovo modello di essere umano. I giovani della generazione «proteiforme» si trovano perfettamente a proprio agio nel gestire attività e intrattenere rapporti sociali nell'universo del commercio elettronico e del ciberspazio, e si adattano senza difficoltà alla moltitudine di realtà simulate che compongono l'economia culturale. Il loro è un mondo più teatrale che ideologico, più orientato all'*ethos* del gioco che all'*ethos* del lavoro: l'accesso è già un modo di vivere e, benché la proprietà possieda ancora una sua rilevanza, essere connessi è per loro più importante. Gli uomini del ventunesimo secolo probabilmente percepiranno se stessi come nodi integrati in una rete di interessi condivisi, così come oggi si percepiscono agenti autonomi in un mondo darwiniano di competizione per la sopravvivenza. Per loro la libertà personale avrà poco a che fare con il diritto di possedere e di escludere gli altri dal possesso, e molto con il diritto di essere inclusi in una rete di relazioni reciproche. Saranno loro la prima generazione dell'era dell'accesso. [...]

Il divario fra chi ha e chi non ha è ampio, ma sarà ancora più grande quello fra chi è connesso e chi non lo è. Nel mondo si vanno configurando due distinte civiltà: quella di chi vive all'interno dei cancelli del ciberspazio e quella di chi ne è fuori. Le reti digitali di comunicazione globale, così avvolgenti e onnicomprensive, contribuiscono a creare un nuovo e totalizzante spazio sociale, quasi una seconda sfera terrestre, al di sopra della madre terra; sospesa nella dimensione eterea del ciberspazio. La migrazione delle attività economiche e della vita sociale nel dominio del ciberspazio allontana, isolandola, una parte dell'umanità in modo fino a oggi inimmaginabile. Nel momento in cui un segmento di popolazione non è più in grado di comunicare con gli altri nello spazio e nel tempo, la questione dell'accesso assume un'importanza politica di proporzioni storiche. Nell'epoca che ci attende, la grande frattura sarà tra coloro la cui vita è sempre più legata al ciberspazio e coloro che, invece, non avranno mai accesso a tale nuovo, stupefacente ambito dell'esistenza. Sarà questa fondamentale scissione a determinare buona parte della lotta politica negli anni futuri.

2. L'impatto sull'estetica

Premessa

In che senso la tecnica, intesa nel modo che è stato discusso nel capitolo primo, avrebbe un impatto sull'arte e sull'estetica? In sede introduttiva abbiamo già chiarito i termini fondamentali di questa relazione, che ora bisognerà riprendere sotto un profilo più specifico, cercando di comprendere meglio il carattere 'autonomo' dell'esperienza estetica, quale fu sancito da Kant grazie al concetto decisivo di una «finalità senza scopo». Da questo punto di vista, infatti, i tratti specifici dell'esperienza estetica sembrano farsi valere anzitutto in opposizione alla prassi tecnica, vale a dire come esclusione di effetti esterni, di ordine pratico o materiale e istituzione di un rapporto contemplativo, caratterizzato dal «libero gioco» delle facoltà conoscitive del soggetto cui si lega un piacere ricco di riflessione (che «dà molto da pensare», scrive Kant).

Che si tratti di un'interpretazione fondata, perspicua e soprattutto indissociabile dall'orizzonte moderno dell'estetica è fuor di dubbio. E' anche vero, però, che ne potrebbero derivare (come di fatto è accaduto) gravissimi fraintendimenti, a cominciare dall'idea che il piacere estetico, disinteressato e fine a se stesso, delimiti una regione dell'esperienza separata dalla prassi complessiva dell'uomo e priva di rapporti determinanti col fare e col conoscere.

Il primo testo presentato in questo capitolo - dovuto a Emilio Garroni (1925), uno dei più originali e profondi interpreti dell'estetica kantiana - ci consentirà di sgombrare senza residui il campo da questo fraintendimento, col vantaggio, non secondario, di aprire un dialogo diretto con la concezione della tecnica che abbiamo trovato in Leroi-Gourhan.

Il tema estetico che dobbiamo affrontare emerge a partire

da una svolta decisiva nell'ambito del processo di ominazione (sulla cui da-fazione sussistono incertezze che in questa sede, tuttavia, non appaiono rilevanti) che sarebbe attestata, per Leroi-Gourhan, dalla sostituzione della lavorazione diretta della selce con una lavorazione indiretta e differita. Nel primo caso dal blocco di selce viene ricavato un singolo utensile, nel secondo non è più il blocco di selce scheggiato a fungere da utensile, bensì le singole schegge ottenute dal suo taglio. Leroi-Gourhan giudica questa innovazione come un vero e proprio salto evolutivo, che contrassegna la nascita dell'autentica tecnologia umana. Garroni ha sviluppato questa tesi mostrandone con chiarezza la pertinenza per il problema che abbiamo raccolto sotto il titolo di un impatto fra tecnica ed estetica. Il passaggio dalla lavorazione diretta a quella indiretta e differita, infatti, attesta l'esercizio di un'attitudine riflessiva capace di sospendere il riferimento a uno scopo immediato e definito (la selce pensata come singolo utensile) per dar luogo all'anticipazione progettuale di molti scopi possibili (la selce pensata come matrice di diversi utensili). Garroni distingue queste due modalità parlando di *operazione* (nel primo caso) e di *metaoperazione* (nel secondo).

Che cosa succede con la comparsa di quest'attitudine metaoperativa nel comportamento tecnico dell'uomo? Succede, scrive Garroni, che di colpo si spalanca uno «sconfinato territorio di sperimentazione operativa» e che questa apertura sia precisamente «il contrassegno saliente delle specifiche proprietà adattive, di tipo progettuale, della specie umana». Succede, aggiunge, che il perseguire questa sperimentazione priva di scopi immediati ed esaurienti (cioè, appunto, «fine a se stessa») sia anche fonte di autoidentificazione e di autoconsapevolezza. Nel libero esercizio di questa creatività riflessiva e metaoperativa, insomma, l'uomo 'simula' forme di possibile riorganizzazione dell'esperienza e, insieme, si autorappresenta e si autocomprende.

Si profila così una prima perspicua risposta alla nostra domanda. L'esperienza estetica, e il dominio dell'arte che, per così dire, la 'specializza', si costituiscono nell'ambito del distanziamento metaoperativo in quanto l'oggetto estetico, e in modo precipuo quello artistico, non fanno che porre l'accento su questa specifica attitudine umana rendendola *percettibile* o

addirittura *dominante*, mentre nella fabbricazione dello strumento tecnico essa è subordinata al conseguimento di uno scopo definito e riassorbita nell'utilità.

Si riconoscerà senza sforzo che il concetto kantiano di «finalità senza scopo» si dimostra assai ben chiarificato da questo insieme di tesi: l'oggetto estetico dipende da un fare riflessivo e creativo, in quanto la componente metaoperativa che si trova *a fondamento* della tecnologia umana ne risulta direttamente pertinentizzata, liberamente dispiegata e infine - è il caso delle cosiddette opere d'arte -*esemplarmente esibita* in quanto tale. Tuttavia, una volta sgombrato il campo dai fraintendimenti che gravano sul concetto di «finalità senza scopo» e di autonomia dell'esperienzaestetica, si dovrà riconoscere che questa interpretazione del rapporto tra estetica, arte e tecnica non ci dice ancora nulla a proposito del suo concreto articolarsi storico. Parlare di un impatto della tecnica sull'arte e l'estetica, infatti, significa anche domandarsi se la creatività artistica abbia relazioni specifiche con le conseguenze culturali imputabili alle principali innovazioni tecnologiche (secondo la linea che abbiamo visto emergere in McLuhan e Rifkin) o, più radicalmente, con il complessivo progetto di dominio che sarebbe intrinseco alla tecnica in quanto «modo del disvelamento» (secondo la linea heideggeriana) e che in epoca moderna avrebbe assunto connotati peculiari e non generalizzabili.

Per cominciare a rispondere a questo insieme di problemi in cui ne va del carattere storico dell'impatto tra estetica, arte e tecnica si possono esaminare le tesi di Derrick de Kerckhove (1954), uno studioso che si richiama direttamente alla concezione, elaborata da McLuhan, secondo cui le innovazioni tecniche davvero importanti comportano rilevanti modifiche nelle attitudini dell'uomo a costruire modelli mentali e percettivi del mondo. Per de Kerckhove, in particolare, l'introduzione di nuove tecnologie della comunicazione (per esempio la stampa a caratteri mobili nel XV secolo o, nel nostro tempo, l'elaborazione e l'archiviazione elettronica dell'informazione) impone la messa in fase di mappature cognitive (*Brainframes*) che non solo non si integrano automaticamente con quelle precedenti ma spesso le decostruiscono, richiedendo dunque appropriati dispositivi di

familiarizzazione e apprendimento. De Kerckhove parla a questo proposito di una «tecnopsicologia» che dovrebbe chiarire le modalità con cui la mente umana dimostra di dipendere dalle tecniche dominanti e ritiene che l'esperienza estetica assuma su questo sfondo una precisa funzione in quanto, appunto, l'arte svolgerebbe un importante ruolo di addestramento alla riconfigurazione dei nostri *Brainframes*. Nell'epoca elettronica e digitale, per esempio, la transizione dal modello lineare, impostosi con la scrittura e rafforzatosi con la stampa, a un nuovo *Brainframe* connettivo e reticolare comporta sensibili trasformazioni nel nostro modo di rappresentarci il mondo e di organizzare l'esperienza (la percezione del tempo, ad esempio, perderebbe quel tipico orientamento sul futuro che è intrinseco alle strutturazioni lineari) a cui l'arte risponde provvedendo un vasto campo di esplorazione e progettazione anticipatrice.

Secondo questa interpretazione funzionalistica - che presenta rilevanti qualità descrittive in quanto l'attuale ricerca artistica in ambito elettronico vi si conforma in modo cospicuo, evidente e spesso esplicito - l'arte si relaziona con la tecnica grazie alla sua capacità di rigenerare e riorganizzare la creatività dell'uomo *all'interno* delle nuove protesi tecniche che egli stesso ha prodotto senza tuttavia prevederne integralmente le conseguenze psicologiche e comportamentali. Per restare nel quadro dell'esempio fatto più sopra, la transizione dal modello discreto e lineare a quello connettivo e reticolare potrebbe risolversi in una depressione delle nostre capacità di ordinamento sintattico dell'esperienza (e che un rischio del genere sussista è sotto gli occhi di tutti: si pensi solo alle crescenti difficoltà delle generazioni più giovani con la scrittura) se qualcosa come l'arte non provvedesse a sperimentare forme inedite di configurazione discorsiva nello spazio fluido e connettivo aperto dalle nuove tecniche o addirittura a cogliervi emergenze che la progettazione tecnica, a sua volta, può assumere e sviluppare in proprio.

Non diversamente da quanto abbiamo osservato discutendo le tesi di Garroni, tra esperienza estetica e fare tecnico sussiste qui un rapporto di distinzione e insieme di interdipendenza; solo che l'ordine gerarchico dei due termini appare rovesciato perché è la tecnica, ora, a istruire e delimitare il campo al cui

interno l'esperienza estetica si assume compiti di addestramento, riorganizzazione e possibile estensione, affidandoli alle arti.

Se ora ci volgiamo alla concezione heideggeriana della tecnica, possiamo osservare un ulteriore rovesciamento: è di nuovo qualcosa come l'arte, infatti, a fungere qui da termine sovraordinato rispetto alla tecnica, ma nel senso preciso che all'arte - e non all'«esperienza estetica» che per Heidegger è un'espressione priva di rilevanza filosofica - viene riconosciuta la capacità (peraltro storicamente problematica, come si è già detto) di salvaguardare la memoria dell'essenza della tecnica stessa. Al contrario di Garroni e de Kerckhove, dunque, Heidegger si muove in un territorio irriducibile a quello dell'estetica in senso moderno, per cui non si potrà più parlare di un impatto della tecnica sull'estetica e si dovrà piuttosto porre una domanda sul destino dell'opera d'arte nell'epoca del *Ge-Stell*.

In altri termini: se è vero che l'arte ha per molti secoli assolto al compito di preservare la memoria del fondamento «poietico» della tecnica, è ancora possibile attribuirle questa 'funzione' nel mondo totalmente tecnicizzato della modernità? Heidegger lascia in sospeso questa domanda, considerando più importante - per l'arte stessa, innanzitutto — che essa sia avvertita come una *domanda dirimente*: in altri termini, qualcosa come l'arte potrà continuare a sussistere se e solo se saprà prendere in carico il compito di far apparire qualcosa di decisivo riguardo all'essenza della tecnica nel momento del suo massimo dispiegamento (cioè nel momento del suo massimo occultamento).

Se per Heidegger il pericolo più grande e, insieme, la possibilità della salvezza, sono iscritti nel progetto stesso della tecnica, per Theodor W. Adorno (1903-1969) non è tanto la tecnica come tale a costituirsi come una minaccia per l'uomo quanto la sua subordinazione al regime economico del capitalismo industriale. Da questo punto di vista non ci sarebbe ragione di inserire il contributo di Adorno in questa antologia se la sua teoria estetica non si disegnasse sullo sfondo di un tema importante e pertinente: vale a dire il progetto intenzionale con cui la società fondata su rapporti di produzione capitalistici e industrializzati si appropria degli

oggetti estetici e li plasma in modo tale da farli rientrare in modo *organico e sistematico* nel processo della sua autoriproduzione. Questa funzione è assunta in primo luogo da ciò che, insieme a Horkheimer, Adorno definì «industria culturale». Se ne possono sottolineare qui tre aspetti salienti.

Il fondamento del carattere organico e sistematico dell'industria culturale consiste in primo luogo nell'anticipare il lavoro individuale delle coscienze mettendo in circolazione un perfetto sistema di corrispondenze tra immagini sensibili e valori spirituali (il cinema sarebbe il grande organo di questo «schematismo», come lo chiamano Horkheimer e Adorno con esplicito riferimento a Kant) che il soggetto non deve far altro che assumere e adottare. Di modo che, secondo una definizione efficace, «ogni singola manifestazione dell'industria culturale riproduca gli uomini come ciò che li ha già resi l'industria culturale intera». Il processo di standardizzazione delle immagini, in tal modo, riduce il soggetto umano a «essere generico» e fungibile, per cui «ognuno è solo più ciò per cui può sostituire ogni altro». La portata di questo «schematismo» non può sfuggire: non è solo in gioco la costituzione del consumatore, ma quella dell'uomo stesso in quanto parte sostituibile del ciclo produttivo. Si tratta, in altri termini, di un vero e proprio *sistema di produzione tecnico-in-dustriale della coscienza collettiva*: di un «noi» che precede o soppianta ogni «sé».

Ciò ha una ripercussione impressionante sullo statuto dell'arte e sui suoi modi di circolazione e ricezione. L'industria culturale mira infatti al «divertimento», allo «svago», a un modo d'essere dell'arte leggero e non impegnativo, tale da annullare in partenza ogni difficoltà e sforzo interpretativo. Ora, dice Adorno, questo modo d'essere «leggero» dell'arte ha sempre accompagnato, come un'ombra, l'arte autentica, ne è stato sempre la cattiva coscienza sociale. E tuttavia l'esistenza di questa scissione interna all'arte costituisce una paradossale prova di verità dell'arte autentica. Precisamente in questo: che la scissione mette allo scoperto il carattere negativo della cultura, il suo non potersi costituire in un'unità sistematica in cui «tutto va». Ed ecco allora il secondo aspetto saliente: il progetto dell'industria culturale consiste proprio nel tentativo di far passare per avvenuta questa unificazione, per cui arte

autentica e svago potrebbero stare insieme non solo senza attrito ma corroborandosi a vicenda. Adorno sottolinea la novità di questo progetto e il suo collegamento al fenomeno della riproduzione tecnica, in quanto l'industria culturale appare come un tutto integrato che presenta le sue innovazioni sempre e solo sotto l'aspetto di miglioramenti nella tecnica della riproduzione.

Ora, e siamo al terzo aspetto saliente, questo imporsi generalizzato della riproduzione toglie ogni rilevanza agli elementi di contenuto. Al punto tale che lo stesso svago, lo stesso povero 'premio di piacere' promesso dall'arte leggera altro non è che una modalità paradossale di riproduzione della natura standardizzata e ciclica che il lavoro ha assunto nel tardo capitalismo: pura forma della ripetizione che si soddisfa di sé e in tal modo si autoconferma. Compare così in tutta la sua chiarezza il progetto intenzionalmente *politico* dell'industria culturale: non si tratta solo di fare l'apologia dell'esistente, si tratta anche e soprattutto di affermare il carattere ineluttabile - e imposto come desiderabile - della sua forza autoriproduttiva. L'industria culturale, scrivono Horkheimer e Adorno, ha la tendenza a diventare un insieme di protocolli e, appunto per questo, l'irrefutabile profeta dell'esistente: «a dimostrazione della sua divinità, il reale viene sempre e solo ripetuto cinicamente. Questa prova fotologica non è stringente ma è schiacciante. Chi, di fronte alla potenza della monotonia, dubita ancora, è un pazzo».

Si vede facilmente che le tesi adorniane sull'industria culturale, che qui presentiamo in una loro riformulazione sintetica e aggiornata, descrivono il processo per cui l'autonomia dell'esperienza estetica (cioè la kantiana finalità senza scopo da cui abbiamo preso le mosse) viene dissolta e integrata nel dispositivo del mondo «totalmente amministrato» (o «globalizzato» diremmo oggi) del tardo capitalismo. Ma allora l'opera d'arte autentica, posto che qualcosa del genere possa *ancora* sussistere, dovrebbe chiudersi a ogni rapporto con l'esistente, fortificare le sue difese da ingerenze esterne o addirittura negarsi del tutto alla comunicazione? Adorno non indietreggia di fronte a queste domande e nella sua tarda *Teoria estetica* (1970) prospetta la sua ardua risposta. L'opera è qualcosa di intimamente duplice perché è «autonoma», cioè

rigorosamente separata dall'esistente come una monade, ma è anche un «fatto sociale», cioè una presa in carico dell'esistente, un modo di rappresentarlo nella sua 'verità' che può essere solo negativo, una «negazione determinata».

L'opera autentica, in altri termini, non può sopravvivere - perché solo di sopravvivenza ormai si tratta - se non assumendo e portando agli estremi limiti la condizione paradossale per cui il suo potere affermativo e creativo deve rovesciarsi in una negazione e rigenerarsi affermando questa negazione stessa in quanto tratto formale e strutturale della sua capacità di riflettere la verità delle cose» E' evidente, però, che l'alternativa opposta da Adorno al progetto economico-politico nel cui ambito la tecnica moderna viene orientata e amministrata, non ha nulla di specifico da dire sulla tecnica stessa. E anzi è proprio il paradigma interpretativo dell'«industria culturale» a impedirgli fino all'ultimo di percepire nel fenomeno capitale della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte le nuove opportunità politiche che vi seppe cogliere Walter Benjamin. Ma questo tema, già affrontato nell'introduzione, sarà oggetto del capitolo 3.

2.1. *Operazione e metaoperazione. L'arte come risvolto riflessivo della tecnica*

[da Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica**]

* pp. 70-76.

Innanzitutto, «operazione» non è semplicemente «comportamento pratico», nel senso di comportamento esterno, azione del corpo sui corpi circostanti per determinarne mutamenti quali fini immediati ed esaurienti dell'azione stessa, comportamento in senso 'comportamentistico': quando parliamo di «operazioni» (umane), dobbiamo distinguere tra operazione in senso stretto, tra l'azione osservabile - che può essere a prima vista interpretata comportamentisticamente come semplice comportamento esterno -, e componente metaoperativa, come tale non osservabile. E' probabile che nel comportamento pratico degli animali non umani non sia necessario ipotizzare una componente metaoperativa, al fine di spiegarci adeguatamente il comportamento stesso. Gli animali 'operano' senza dubbio, e talvolta in modo sofisticato e notevolmente 'intelligente': basti pensare ai primati studiati da Köhler, da Chrustov, dai Gardiner, da Premack, ecc., o alle 'scimmie culturali' descritte dagli etologi giapponesi [...]. Ma non sembra che finora si sia mai osservata la 'fabbricazione di uno strumento per fabbricare uno strumento', cioè un comportamento che potremmo dire metaoperativo, o a componente metaoperativa, e nemmeno - come ha osservato in particolare Chrustov - il semplice 'uso di uno strumento già fatto per fabbricare uno strumento'. Tutto ciò non indica una mera differenza quantitativa, come talvolta si è inclini a credere [...], ma qualcosa di molto più profondo e radicale, un vero e proprio 'salto' biologico. Il comportamento operativo non umano è insomma unidimensionale (è possibile l'uso dello strumento-arto, o anche di uno 'strumento trovato',

o anche la modificazione di uno strumento trovato per adattarlo ad una determinata operazione in presenza dell'oggetto da modificare), e può quindi essere considerato come un comportamento adattivo regolato dal principio 'prova-errore'. Questo non vuol dire che tale comportamento sia puramente meccanico e 'istintivo' (raramente un comportamento del genere potrebbe assicurare in realtà la sopravvivenza dell'individuo, se questo non fosse appunto capace di specificare i propri 'istinti' nelle situazioni concrete), ma significa soltanto che l'animale non umano opera solo in stretta contiguità con gli oggetti e gli stimoli, sia pure sotto la guida di un progetto geneticamente innato e specificato, ontogeneticamente, mediante apprendimento ed esperienza. Ma le operazioni umane, per essere spiegate, richiedono qualcosa di più: appunto una componente metaoperativa, che per certi versi è l'evidente *pendant* della componente metalinguistica del linguaggio. *Tale dimensione metaoperativa è responsabile della specifica tecnologia umana e, nello stesso tempo, di quella 'capacità metaoperativa operante non solo in assenza di oggetti, ma addirittura, in assenza di scopi' che caratterizza i prodotti umani (o certi loro aspetti) a forte componente metaoperativa o addirittura a dominante metaoperativa, e può contribuire a spiegare in modo non generico quella produzione tipica che noi chiamiamo, in senso specificamente estetico, «arte».*

Ora, che significa che esistono 'operazioni a dominante metaoperativa', caratterizzanti [...] le operazioni artistiche? Vediamo meglio. *In uno strumento vero e proprio c'è già, necessariamente, una componente metaoperativa come sua condizione di possibilità.* Solo se si è sviluppata - a livello genetico e probabilmente in connessione con l'insorgere del linguaggio - una capacità di 'operare su operazioni' e non più soltanto, per contiguità, sugli oggetti, uno strumento vero e proprio è pensabile e spiegabile. La costruzione di un tale strumento - quale che sia, ma non più semplice prolungamento della mano - non è volta infatti ad uno scopo o ad un'utilità immediata. Naturalmente, un qualche fine immediato sussiste ancora, nella misura in cui la costruzione dello strumento produce un certo cambiamento nell'oggetto destinato a divenire utensile. Ma c'è stata una dissociazione di fini: il fine vero e proprio, il fine-utilità, si è dissociato dal fine

osservabile, realizzato dalla costruzione dell'utensile, e questo non è più esauriente nei riguardi dell'operazione: non spiega cioè perché l'operazione sia stata compiuta. Ma la costruzione dello strumento non è volta neppure, in generale, alla realizzazione di un insieme indefinito di fini, collegati tra loro per semplice associazione (come accade per esempio con la pietra o il bastone, maneggiati da un primate non umano in funzione genericamente percussiva): questo sarebbe un modo (apparente) di spiegare approssimativamente soltanto la costruzione di strumenti molto semplici, in cui sia più facile sottovalutare la loro, embrionale ma presente, progettualità, per vedere in essi soltanto il potenziamento dell'arto, esercitabile poi, di volta in volta, quando se ne presenti l'occasione favorevole, in quanto assimilabile ad occasioni favorevoli precedenti. Un'operazione del genere non comporta un progetto, non è predittiva e non suppone una vera e propria creatività (o almeno non la creatività che è lecito supporre negli uomini), ma ha piuttosto carattere associativo e cumulativo ed è di tipo 'retrospettivo'. Il suo scopo-utilità è, per così dire, *di volta in volta* esauriente. Ma la costruzione di uno strumento - a prescindere dallo scopo immediato e osservabile che è lo strumento stesso in quanto semplice manufatto - ha invece una utilità mediata: uno scopo mediato che - in quanto mediato - è esauriente ad un livello ulteriore, di tipo appunto metaoperativo, in quanto determina *in anticipo* - esplicitamente o no, questo importa poco - una 'classe di scopi *possibili* e che possono poi essere perseguiti a condizioni fattuali e intenzionali opportune. *Si è già costituito insomma uno scarto rispetto allo scopo immediato ed esauriente, mediante un atto di riflessione operativa, la cui condizione non è più il principio 'prova-errore', che agisce per contiguità e non implica comunque un comportamento predittivo, ma un principio di generalizzazione operativa o una dimensione metaoperativa — che è, come si vede, straordinariamente simile alla dimensione metalinguistica del linguaggio.* Ma il fatto che una dimensione metaoperativa sia 'cresciuta' all'interno dell'operare, trasformandolo radicalmente, suppone il costituirsi di una coscienza metaoperativa che può esprimersi anche in modo 'autonomo': *che si possa costruire un utensile o uno strumento propriamente detto, in altre parole, significa che l'operazione è stata liberata,*

diciamo, dagli scopi immediati ed esaurienti, significa - meglio - che si è istituita una dissociazione tra immediatezza dello scopo (pur sempre presente nella costruzione dello strumento come manufatto) e la sua esaurienza, la sua vera e propria utilità (qualcosa dunque di non osservabile, a rigore); significa che si è spalancato uno sconfinato territorio di sperimentazione operativa e che proprio questa improvvisa apertura è il contrassegno saliente delle specifiche proprietà adattive, di tipo progettuale, della specie umana; significa infine che il perseguire questa sperimentazione senza scopi immediati ed esaurienti è non soltanto utile mediatamente (in vista di scopi mediati, previsti dal progetto, secondo un'economia operativa e procedure più potenti), ma nello stesso tempo anche fonte di autoidentificazione e, quindi, di gratificazione. L'uomo si riconosce tale proprio in questo liberarsi dall'assillo di scopi immediati in senso forte: in ciò che Kant chiama «disinteresse», «finalità senza scopo», legata ad un principio soggettivo ed estetico (il «sentimento comune», il «Gemeinsinn»), che assicura parimenti possibilità e produttività al fare pratico in generale e allo stesso conoscere. Si può dire insomma schematicamente (ma senza che ciò possa essere interpretato in senso 'evolutive-dialettico') che allo scopo immediato si 'sostituisce', nell'uomo, lo scopo mediato e, nello stesso tempo, l'assenza di scopo'. In questo senso, l'operazione (umana) è legata, oltre che a certe condizioni intellettuali universali e necessarie, anche al concetto (kantiano) di «libertà», cioè ad un principio di cui possiamo avere coscienza solo estetica e soggettiva, nella forma di un «sentimento» quale principio non intellettuale della unificazione del «molteplice». [...]

Tutto ciò non ha, crediamo, un senso esclusivamente 'teorico' o speculativo. Sembra che sia possibile documentarlo (e verificarlo) in modo abbastanza convincente attraverso la considerazione della tecnologia propria delle specie (e/o varietà) schematicamente riclassificate in «australantropi», «arcanthropi», «paleantropi» e «neoantropi» (cfr. Leroi-Gourhan). (Gli «australantropi» raccoglierebbero i cosiddetti «australopithecini», i «plesianthropi», i «dartiani», ecc.; gli «arcanthropi», i «pitecantropi», i «sinantropi», ecc.; i «paleantropi» individuerrebbero i cosiddetti «neandertaliani»; e il «neoantropo» indicherebbe l'*Homo sapiens*). Lungo questo

ramo evolutivo, ci è dato di assistere infatti al complicarsi progressivo - ma a salti, tali da confermare appunto una discontinuità biologica - della fabbricazione dello strumento, proprio nel senso di uno sganciamento dallo scopo immediato 'verso' la scoperta dell'«assenza di scopo». Tale scoperta sarebbe caratteristica - mettendo da parte, qui, i ritrovamenti recentissimi, su cui non siamo in grado di formulare un giudizio - del neoantropo (dell'*Homo sapiens*), con il quale si verifica, appena poche decine di migliaia di anni fa, una 'improvvisa' (sui tempi paleontologici) fioritura di utensili, operativamente assai fini, e *nello stesso tempo*, o quasi, una straordinaria 'esplosione' di 'cultura decorativa-figurativa'. (Se poi l'*Homo sapiens* dovesse essere detto più propriamente «*Homo sapiens sapiens*», in relazione alla varietà precedente-concomitante dell' *Homo sapiens neandertalensis*, ciò comporterebbe uno spostamento indietro della fioritura di utensili e, a quel che ne sappiamo, un aumento dello scarto temporale tra di essa e la successiva cultura decorativa-figurativa, ma il discorso non muterebbe nella sostanza, né lo scarto sarebbe comunque superiore ad alcune decine di migliaia di anni, dato che i reperti paleontologici e paleontologici a disposizione non ci consentono, pare, di parlare con una certa sistematicità di «cultura neandertaliana» molto oltre i centomila anni a.C.). Proprio a questo punto infatti avverrebbe, secondo Leroi-Gourhan, il salto tecnologico decisivo: quando dalla trasformazione diretta dello 'strumento trovato' (la selce), percepito *in positivo*, cioè come *qualcosa da modificare* mediante scheggiatura per adattarlo a certi scopi, si passa alla trasformazione del 'materiale trovato' (sempre la selce), percepito però *in negativo*, cioè come *qualcosa da cui trarre* mediante scheggiatura strumenti. Strumento non è più la selce come tale, più o meno modificata, ma le schegge che da essa vengono tratte opportunamente: la selce è quindi materiale e non già strumento, in quanto viene percepita e trattata come *fonte di strumenti possibili*. Può sembrare un cambiamento da nulla ed è invece decisivo: qui e non prima 'sorge' in modo inequivoco una componente metaoperativa (e probabilmente anche il linguaggio, che sospettiamo assai più giovane di quanto non si creda comunemente), e di lì a poco l'«arte» - con una riorganizzazione radicale del comportamento.

(«Di lì a poco» può significare anche molto meno di «alcune decine di migliaia di anni», se i primi manufatti ‘artistici’, come è plausibile e quasi inevitabile supporre, non ci sono pervenuti a causa della loro deperibilità e contingenza: manufatti lignei, ‘manufatti gestuali’, ecc.). *In sostanza, dal punto di vista delle condizioni e caratteristiche generali, quella cultura e quella tecnologia sono esattamente la nostra cultura e la nostra tecnologia.*

Naturalmente, *non* si sta dicendo, in particolare, che si può tranquillamente parlare di ‘cultura figurale paleolitica’ *così come* si può parlare di cultura figurale dei tempi storici, recenti o recentissimi. E' chiaro che una vera e propria ideologia dell'‘assenza di scopo’ è fenomeno intenzionale moderno, ma solo in quanto tale assenza è anche un'ideologia, divenendo con ciò un principio operativo esplicito e dando luogo a produzioni d'arte culturalmente determinate, esprimenti in modo più forte (mediante certi segnali) quel principio e connesse per di più a poetiche manifestate anche verbalmente. Una qualche assenza implicita, o semi-implicita, deve essere tuttavia sempre riconosciuta come condizione di possibilità dell'operare umano e dell'operare ‘artistico’ in particolare, anche se in concreto si parlerà, qui, piuttosto di ‘giustificazione sociale non pratica, ma simbolica, dell'operazione’. E' ciò che accade del resto anche nell'ambito della cultura storica e perfino contemporanea, dove l'assenza di scopo non è mai - né potrebbe esserlo - *gratuità assoluta*, ma è piuttosto *generalizzazione della finalità*. (Ma è vero poi che la cultura paleolitica non esplicitasse in alcun modo una qualche coscienza metaoperativa e ‘artistica’? Ovviamente, non lo sapremo mai. Ma, nei limiti in cui valgono questi paragoni, sembra che ciò non sia del tutto vero nelle cosiddette culture primitive ancora esistenti. [...] Se non è vero, quindi, che le grotte di Altamira sono la Cappella Sistina della preistoria (come ha scritto, con metafora divulgativa, H. Kuhn), è un po' più vero che la Cappella Sistina è invece l'Altamira del secolo XVI, sebbene qui - nella Cappella Sistina - la ‘specializzazione estetica’ sia più forte, più esplicitamente organizzata e segnalata, e le sue giustificazioni simboliche, le sue interne correlazioni con la sfera pratico-conoscitiva siano più mediate, più distanziate, ‘idealizzate’.

Il che significa, da una parte, che non esiste prodotto estetico così spinto che non abbia una qualche connessione con operazioni in senso stretto; e che, d'altra parte, non esiste operazione umana che non abbia una sua specifica valenza estetica. *In ogni caso, Altamira o Cappella Sistina, quel tipo di operazione e produzione culturale non è pensabile se non in quanto distanziata dall'utilità immediata e perfino mediata, se non in quanto cioè 'operazione a dominante metaoperativa', restando poi da determinare il peso e la caratterizzazione storicoculturale specifica e della componente metaoperativa e delle altre componenti, nonché la configurazione della loro gerarchia: in ogni caso l'assenza di scopo', che si manifesta nella dominanza metaoperativa, non sarà mai pura 'assenza di scopo', salto assolutamente originale nella dimensione della forma estetica, ma dovrà essere concepita in primo luogo come condizione di un modo diverso - rispetto all'operazione immediatamente finalizzata - di organizzare la complessa strategia degli scopi nell'ambito della cultura umana.*

2.2. «Impianto» e «poiesis». *L'arte come possibile filo conduttore nell'enigma della tecnica moderna*

[da Martin Heidegger, *La questione della tecnica**)

* pp. 19-21,23-27.

L'essenza della tecnica moderna consiste nell'im-posizione [o impianto] . Questa appartiene al destino del disvelamento. Queste affermazioni significano qualcosa di diverso dai discorsi spesso ripetuti secondo i quali la tecnica è il fato (*Schicksat*) della nostra epoca, dove fato significa l'inevitabilità di un processo immodificabile.

Tuttavia, quando consideriamo l'essenza della tecnica, esperiamo l'im-posizione come un destino del disvelamento. In tal modo stiamo già nell'ambito di libertà del destino, che non ci chiude affatto in una ottusa costrizione per cui dobbiamo darci alla tecnica in modo cieco, oppure - che è lo stesso - rivoltarci vanamente contro di essa e condannarla come opera del demonio. All'opposto: se ci apriamo autenticamente *all'essenza* della tecnica, ci troviamo insperatamente richiamati da un appello liberatore.

L'essenza della tecnica risiede nell'im-posizione. Il suo dominio fa parte del destino. Poiché questo mette di volta in volta l'uomo su una certa via del disvelamento, l'uomo, in questo cammino, procede continuamente sull'orlo della possibilità di perseguire e coltivare soltanto ciò che si disvela nell'impiegare, prendendo da questo tutte le sue misure. In tal modo si preclude all'uomo l'altra possibilità, quella di orientarsi piuttosto, in misura maggiore e in modo sempre più originario, verso l'essenza del disvelato e della sua disvelatezza, sperando la adoperata-salvaguardata (*gebrauchte*) appartenenza al disvelamento come la propria essenza.

Posto fra queste possibilità, l'uomo è esposto a un pericolo da parte del destino. Il destino del disvelamento è, in quanto tale, in ognuno dei suoi modi e perciò necessariamente, *pericolo*.

In qualunque modo si dispieghi e domini il destino del disvelamento, la disvelatezza, in cui tutto ciò che è di volta in volta si mostra, nasconde il pericolo che l'uomo si sbagli a proposito del disvelato e lo interpreti erroneamente. Così, là dove tutto ciò che è presente si dà nella luce del nesso causa-effetto, persino Dio può perdere per la rappresentazione tutta la santità e la sublimità, la misteriosità della sua lontananza. Dio, nella luce della causalità, può decadere al livello di una *causa efficiens*. Allora, anche nell'ambito della teologia, egli diviene il Dio dei filosofi, ossia di coloro che definiscono il disvelato e il nascosto sulla base della causalità del fare, senza mai prendere in considerazione l'origine essenziale di questa causalità.

Parimenti, la disvelatezza conformemente alla quale la natura si rappresenta come una calcolabile concatenazione causale di forze, può bensì permettere constatazioni esatte, ma proprio a causa di questi successi può rimanere il pericolo che in tutta questa esattezza il vero si sottragga.

Il destino del disvelamento è in se stesso non un pericolo qualunque, ma *il* pericolo.

Se però il destino domina nel modo dell'im-posizione, questa è il pericolo supremo. Questo pericolo ci si mostra sotto due punti di vista. Quando il disvelato non si presenta all'uomo neanche più come oggetto, ma lo concerne esclusivamente come «fondo», e l'uomo, nell'assenza di oggetti, è solo più colui che impiega il «fondo» - allora l'uomo cammina sull'orlo estremo del precipizio, cioè là dove egli stesso può essere preso solo più come «fondo». E tuttavia proprio quando è sotto questa minaccia l'uomo si veste orgogliosamente della figura di signore della terra. Così si viene diffondendo l'apparenza che tutto ciò che si incontra sussista solo in quanto è un prodotto dell'uomo. Questa apparenza fa maturare un'ulteriore ingannevole illusione. E' l'illusione per la quale sembra che l'uomo, dovunque, non incontri più altri che se stesso. Con piena ragione Heisenberg ha fatto notare che all'uomo di oggi il reale non può che presentarsi in questo modo. *In realtà*,

tuttavia, proprio se stesso l'uomo di oggi non incontra più in alcun luogo; non incontra più, cioè, la propria essenza. L'uomo si conforma in modo così decisivo alla pro-vocazione che non la percepisce come un appello, non si accorge di essere lui stesso l'appellato e quindi si lascia sfuggire tutti i modi secondo i quali egli ek-siste nell'ambito di un appellare, per cui *non può mai* incontrare soltanto se stesso.

L'im-posizione, tuttavia, non mette in pericolo l'uomo solo nel suo rapporto con se stesso e con tutto ciò che è. In quanto destino, essa rimanda al disvelamento nella forma dell'impiegare. Dove quest'ultimo regna, scaccia via ogni altra possibilità del disvelare. Soprattutto, l'im-posizione nasconde quel disvelamento che, nel senso della *ποίησις*, fa-av-venire nell'apparire ciò che è presente. In confronto a questo, l'impiego pro-vocante (*das herausfordernde Stellen*) spinge nel rapporto inverso e opposto verso ciò che è. Là dove si dispiega e domina l'im-posizione, ogni disvelamento è improntato nel segno della direzione e della assicurazione di «fondo». Queste, anzi, non lasciano nemmeno più apparire quello che è il loro tratto fondamentale specifico, cioè appunto questo atto del disvelare.

Così, dunque, l'im-posizione pro-vocante non si limita a nascondere un modo precedente del disvelamento, cioè la produzione, ma nasconde il disvelare come tale e con esso ciò in cui la disvelatezza, cioè la verità, accade.

L'im-posizione maschera il risplendere e il vigere della verità. Il destino che ci invia nel modo del *Bestellen*, dell'impiego, è così il pericolo estremo. Il pericolo non è la tecnica. Non c'è nulla di demoniaco nella tecnica; c'è bensì il mistero della sua essenza. L'essenza della tecnica, in quanto è un destino del disvelamento, è il pericolo. Il senso modificato della parola *Ge-stell*, im-posizione, ci risulta forse già un po' meno strano, ora che pensiamo l'im-posizione nel senso di destino e di pericolo (*Geschick und Gefahr*).

La minaccia per l'uomo non viene anzitutto dalle macchine e dagli apparati tecnici, che possono anche avere effetti mortali. La minaccia vera ha già raggiunto l'uomo nella sua essenza. Il dominio dell'im-posizione minaccia fondando la possibilità che all'uomo possa essere negato di raccogliersi ritornando in un disvelamento più originario e di esperire così

l'appello di una verità più principale.

Così, dunque, là dove domina l'im-posizione, vi è *pericolo* nel senso supremo. [...]

L'im-posizione è un modo destinale (*Geschickhafte*) del disvelamento, e precisamente il modo della pro-vocazione. Un modo destinale di questo tipo è anche quello del disvelamento pro-duttivo, la ποίησις. Ma questi modi non sono specie che si pongano l'una accanto all'altra e rientrino insieme nel concetto di disvelamento. Il disvelamento è quel destino che, di volta in volta, repentinamente e in modo inesplicabile per qualunque pensiero, si spartisce (*verteilt*) nel disvelamento pro-ducente e nel disvelamento pro-vocante, e si impartisce (*zuteilt*) all'uomo. Il disvelamento pro-vocante ha in quello pro-ducente la sua provenienza destinale. Ma nello stesso tempo, per destino, l'im-posizione maschera e oscura la ποίησις.

Così, dunque, l'im-posizione, in quanto è un destino del disvelamento, è bensì l'essenza della tecnica, ma non è mai essenza nel senso del genere e della *essentia*. Se facciamo attenzione a questo, siamo colpiti da qualcosa di sorprendente: è proprio la tecnica ad esigere da noi che pensiamo in un senso diverso ciò che si intende generalmente con il termine «essenza» (*Wesen*). Ma in quale senso?

Già quando diciamo *Hauswesen* (gli affari domestici), *Staatswesen* (le cose dello stato) non intendiamo la generalità di un genere ma il modo in cui la casa e lo stato vigono (*walten*), si amministrano, si sviluppano e periscono. E' il modo in cui essi *wesen*, dispiegano il loro essere. J.P. Hebel, in una poesia che Goethe prediligeva in modo speciale, *Gespens an der Kanderer Strasse*, usa l'antica parola «*die Weserei*». Essa significa il palazzo del comune, in quanto là si raccoglie la vita della comunità e si muove (*im Spiel bleibt*) l'esistenza del paese, cioè, appunto, vi *west*, vi dispiega il suo essere. È dal verbo «*wesen*» che deriva il nome. «*Wesen*», inteso in senso verbale, è lo stesso che «*währen*», durare; ciò non solo nel significato, ma anche nella costituzione fonetica. Già Socrate e Platone pensano il *Wesen* (l'essenza) di qualcosa come ciò che è (*das Wesende*) nel senso di ciò che dura (*das Währende*). Tuttavia pensano ciò che dura come ciò che perdura (*Fortwährende*) (αἰεί ον). E ciò che perdura, poi, lo vedono in quello che, in qualunque cosa accada, si mantiene come il permanente.

Questo permanente, poi, lo trovano nell'aspetto (εἶδος, ἰδέα), per esempio nell'idea «casa».

In essa si mostra ogni ente che sia del genere «casa». Le singole case reali e possibili, invece, sono modificazioni mutevoli e caduche della «idea» e appartengono perciò al regno del non-durevole.

Tuttavia, in nessun modo si potrà mai dimostrare che ciò che dura debba risiedere unicamente ed esclusivamente in ciò che Platone pensa come ἰδέα, Aristotele come τὸ τί ἦν εἶναι, e che la metafisica pensa, secondo le interpretazioni più diverse, come *essentia*.

Tutto ciò che è (*alles Wesende*), dura. Ma ciò che dura è solo ciò che perdura? L'essenza della tecnica dura forse nel senso del perdurare di una idea, che si libra al di sopra di tutto ciò che è tecnico, in modo da originare l'apparenza che il termine «la tecnica» designi un'astrazione mitica? Il modo in cui la tecnica dispiega il suo essere (*west*) si può capire solo riferendosi a quel perdurare nel quale l'imposizione accade come un destino del disvelamento. Al posto di «perdurare» (*fortwähren*) Goethe usa una volta (*Le affinità elettive*, parte seconda, capitolo decimo, nella novella *Gli strani figli di due vicini*) la misteriosa parola *fortgewähren*, «continuare a concedere». Il suo orecchio sente qui *währen*, «durare» e *gewähren*, «concedere», in una sintonia inespressa. Se però noi consideriamo in maniera più attenta di quanto abbiamo fatto finora che cosa sia ciò che davvero, e forse unicamente, dura, potremo dire: *Solo ciò che è concesso dura. Ciò che principalmente, dall'origine, dura è quello che concede (das Gewährende).*

L'im-posizione, in quanto è quello che costituisce l'essere (*das Wesende*) della tecnica, è il durevole. Vige essa nel senso di ciò che concede? Già la semplice domanda sembra essere un errore evidente. L'im-posizione, infatti, secondo tutto ciò che si è detto, è un destino che riunisce nel disvelamento provocante. Pro-vocare può significare tutto, tranne concedere. Così almeno sembra, fino a che non facciamo attenzione al fatto che anche il pro-vocare all'impiego del reale come «fondo» rimane sempre un mandare (*Schicken*), che mette l'uomo su una certa via del disvelamento. In quanto è tale destino, ciò che costituisce l'essere (*das Wesende*) della tecnica

porta (*einlässt*) l'uomo verso qualcosa che egli non potrebbe inventare né tanto meno produrre da se stesso; giacché un uomo che sia solo uomo unicamente da se stesso è qualcosa che non esiste.

Ma se questo destino, l'im-posizione, è il pericolo estremo non solo per l'essenza dell'uomo ma per ogni disvelamento come tale, un tale mandare (*Schicken*) potrà ancora chiamarsi un concedere (*Gewähren*)? Certo, e pienamente, nel caso che in questo destino abbia a crescere anche ciò che salva. Ogni destino di un disvelamento accade a partire dal concedere e in quanto concedere. Solo questo infatti porta all'uomo quell'aver parte al disvelamento che l'accadere del disvelamento adopera e salvaguarda (*braucht*). In quanto così adoperato e salvaguardato (*Gebrauchte*) l'uomo è trasproprio (*veraignet*) all'evento (*Ereignis*) della verità. Ciò che concede, quello che invia nel disvelamento in questo o quel modo, è come tale ciò che salva. Questo infatti fa sì che l'uomo guardi alla dignità suprema della sua essenza e vi ritorni. Questa dignità consiste nel custodire la disvelatezza e con essa sempre anzitutto l'esser-nascosto (*Verborgenheit*) di ogni essenza su questa terra. Proprio nell'im-posizione, che minaccia di travolgere l'uomo nell'attività dell'impiegare (*in das Bestellen*) spacciata come l'unico modo del disvelamento e che quindi spinge l'uomo nel pericolo di rinunciare alla propria libera essenza, proprio in questo pericolo estremo si manifesta l'intima, indistruttibile appartenenza dell'uomo a ciò che concede; tutto questo, a patto che da parte nostra cominciamo a prestare attenzione all'essenza della tecnica.

Così - contrariamente a ogni nostra aspettativa - ciò che costituisce l'essere della tecnica alberga in sé il possibile sorgere di ciò che salva.

Per questo, ciò che importa è che noi meditiamo su questo sorgere e lo custodiamo rimemorandolo (*andenkend*). In che modo? Anzitutto, bisogna che cogliamo nella tecnica ciò che ne costituisce l'essere, invece di restare affascinati semplicemente dalle cose tecniche. Fino a che pensiamo la tecnica come strumento, restiamo anche legati alla volontà di dominarla. E in tal caso, passiamo semplice-mente accanto all'essenza della tecnica.

Se però ci domandiamo come ciò che è strumentale

dispiega il suo essere (*west*) in quanto specie particolare della causalità, allora potremo cogliere questo essere (*dieses Wesende*) come il destino di un disvelamento.

Se infine consideriamo che ciò che costituisce l'essere dell'essenza (*das Wesende des Wesens*) accade in ciò che concede (*sich im Gewährenden ereignet*), il quale adopera e salvaguarda l'uomo per farlo partecipare al disvelamento, vediamo che:

L'essenza della tecnica è in alto grado ambigua. Tale ambiguità richiama all'arcano (*Geheimnis*) di ogni disvelamento, cioè della verità.

Da un lato, l'im-posizione pro-voca a impegnarsi nel furioso movimento dell'impiegare, che impedisce ogni visione dell'evento del disvelare e in tal modo minaccia nel suo fondamento stesso il rapporto con l'essenza della verità.

D'altro lato, l'im-posizione accade da parte sua in quel concedere (*im Gewährenden*) il quale fa sì che l'uomo - finora senza rendersene conto, ma forse in modo più consapevole in futuro - duri nel suo essere l'adoperato-salvaguardato (*der Gebrauchte*) per la custodia (*Wahnis*) dell'essenza della verità (*Wahrheit*). Così appare l'aurora di ciò che salva.

L'inarrestabilità dell'impiegare e il ritenimento di ciò che salva si passano accanto come, nel corso degli astri, le traiettorie di due stelle. Solo che questo loro passarsi accanto è l'arcano (*das Verborgené*) della loro vicinanza.

Se guardiamo entro l'essenza ambigua della tecnica scorgiamo la costellazione, il movimento astrale dell'arcano (*des Geheimnisses*).

La domanda circa la tecnica è la domanda circa la costellazione in cui accade disvelamento e nascondimento, in cui accade ciò che costituisce l'essere della verità.

Ma a che cosa ci serve il guardare entro la costellazione della verità? Noi guardiamo entro il pericolo e scorgiamo il crescere di ciò che salva.

Con ciò non siamo ancora salvati. Ma siamo richiamati da un appello ad aspettare con speranza nella luce crescente di ciò che salva. Come è possibile? Qui e ora e in ciò che è di poco conto questo può accadere, se noi custodiamo ciò che salva nella sua crescita. Questo implica che in ogni momento noi non perdiamo di vista il pericolo estremo.

Ciò che costituisce l'essere della tecnica minaccia il disvelamento, fa sovrastare la possibilità che ogni disvelamento si risolva nell'impiegare e che tutto si presenti solo nella disvelatezza del «fondo». L'attività dell'uomo non può mai immediatamente ovviare a questo pericolo. Nessun atto dell'uomo può mai, da solo, scongiurare il pericolo. Tuttavia, la meditazione dell'uomo può considerare che tutto ciò che salva non può che avere un'essenza superiore, ma anche affine, a ciò che è messo in pericolo.

Può darsi dunque che un disvelamento concesso più originariamente (*ein anfänglich gewährtes Entbergen*) sia in grado di far apparire per la prima volta ciò che salva nel mezzo del pericolo che non tanto si manifesta, quanto piuttosto ancora si nasconde, nell'età della tecnica?

Una volta non solo la tecnica aveva il nome di τέχνη. Una volta si chiamava τέχνη anche quel disvelare che produce la verità nello splendore di ciò che appare.

Una volta si chiamava τέχνη anche la produzione del vero nel bello, τέχνη si chiamava anche la ποίησις delle arti belle.

All'inizio del destino dell'occidente, in Grecia, le arti raggiunsero la massima altezza del disvelamento loro concesso. Esse fecero risplendere la presenza degli dei, il dialogo del destino divino e del destino umano. E l'arte si chiamava solo τέχνη. Essa era un unico, molteplice disvelamento. Essa era *fromm* (valorosa, pia), πρόμος, cioè pronta e docile (*fugsam*) alla potenza e alla difesa della verità.

Le arti non avevano la loro origine nell'artisticità (*das Artistische*). Le opere d'arte non erano fruite esteticamente. L'arte non era un settore della produzione culturale.

Che cos'era l'arte? Cos'era, forse per brevi, ma sommi, momenti della storia? Perché portava il semplice nome di τέχνη? Perché era un disvelamento produttore (*her-und vorbringendes*) e perciò faceva parte della ποίησις. Questo nome fu da ultimo attribuito come specifico a quel disvelamento che governa ogni arte del bello, cioè la poesia (*die Poesie*), il poetico (*das Dichterische*).

Lo stesso poeta [Hölderlin] di cui abbiamo ascoltato le parole:

«Wo aber Gefahr ist, wächst

Das Rettende auch».

[Ma là dove c'è il pericolo, cresce / anche ciò che salva]

ci dice:

«...*dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*»

[«... poeticamente abita l'uomo su questa terra»].

La poesia (*das Dichterische*) porta il vero nello splendore di ciò che Platone, nel *Fedro*, chiamava τὸ ἐκφάνεστατον, ciò che risplende nel modo più puro. La poesia penetra (*durchwest*) ogni arte, ogni disvelamento di ciò che è nella forma del bello (*ins Schöne*).

Dovrebbero le arti belle essere chiamate al disvelamento poetico? Dovrebbe il disvelamento re-clararle in una più originaria principialità (*anfanglicher*), in modo che così esse, per la loro parte, vegliano specificamente alla crescita di ciò che salva, e risvegliano e fondano nuovamente lo sguardo e la confidenza in ciò che concede?

Se all'arte sia concessa, in mezzo all'estremo pericolo, questa suprema possibilità della sua essenza, è cosa che nessuno può sapere. Ma possiamo almeno meravigliarci. Di che cosa? Della possibilità opposta, quella per cui dovunque si installa la frenesia della tecnica, fino a che un giorno, attraversando tutto ciò che è tecnico, l'essenza della tecnica dispieghi il suo essere nell'evento della verità.

Poiché l'essenza della tecnica non è nulla di tecnico, bisogna che la meditazione essenziale sulla tecnica e il confronto decisivo con essa avvengano in un ambito che da un lato è affine all'essenza della tecnica e, dall'altro, ne è tuttavia fondamentalmente distinto.

Tale ambito è l'arte. S'intende solo quando la meditazione dell'artista, dal canto suo, non si chiude davanti alla costellazione della verità riguardo alla quale noi poniamo la nostra *domanda*.

Così domandando, noi attestiamo lo stato di difficoltà per cui, con tutta la nostra tecnica, non sappiamo ancora cogliere ciò che costituisce l'essere della tecnica, e con tutta la nostra estetica non custodiamo più ciò che costituisce l'essere

dell'arte. Tuttavia, quanto più interrogativamente consideriamo l'essenza della tecnica, tanto più misteriosa diventa l'essenza dell'arte.

Quanto più ci avviciniamo al pericolo, tanto più chiaramente cominciano a illuminarsi le vie verso ciò che salva, e tanto più noi domandiamo. Perché il domandare è la pietà (*Frömmigkeit*) del pensiero.

2.3. Tecnopsicologia e nuovi orizzonti sensoriali. L'arte come esplorazione delle innovazioni tecniche

[da Derrick de Kerckhove, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*]*]

*** pp. 45-50,55-57.**

Il tema di cui voglio parlare può essere riassunto in una locuzione difficile da tradurre in italiano: *sensory remapping*, «riconfigurazione sensoriale». *To map* significa tracciare una carta geografica, una mappa. Noi abbiamo una mappa nel sistema nervoso di rappresentazione sensoriale del mondo, una mappa in parte flessibile in parte rigida. André Leroi-Gourhan ha scritto un libro, tra gli altri, sulla tecnologia come estensione della mano, esprimendo, tra molti argomenti interessanti, l'idea che il corpo umano non si specializzi come i corpi degli altri mammiferi; che la specializzazione del corpo umano nell'interazione col mondo e con l'ambiente sia una specializzazione tecnica, che ne impedisce la trasformazione materiale, anatomica.

Questa idea è molto interessante e mi ha fatto pensare che ci sono almeno cinque principi che derivano da questa osservazione veramente semplice. Se è possibile rilevare i cambiamenti del cavallo, del cane e di altre forme animali che si sono adattate all'ambiente nel corso degli ultimi due o tre milioni di anni, il nostro corpo sembra immutato. Ciò che è cambiato veramente nell'uomo è la dimensione del cervello. Dunque il primo principio è che il corpo deve possedere una flessibilità per imparare, per adattarsi alle scoperte e alle innovazioni, per la creazione e l'utilizzo delle tecnologie. Non basta avere un'interfaccia tecnologica col mondo, essa deve essere interpretata dal corpo, dalla mente, dalla sensorialità. Il primo principio è quindi quello della flessibilità

dell'organizzazione o dell'auto-organizzazione del corpo e del sistema nervoso senza mutamenti. Questo dispositivo interno, tuttavia, deve possedere un principio di stabilità psicologica che assicuri una continuità nel cambiamento. Soprattutto ora che il cambiamento tecnologico è così rapido, occorre introdurre qualche principio di costanza, di fedeltà ad una forma primaria. I due principi di flessibilità e di stabilità sono complementari.

In terzo luogo, le tecnologie non modificano tanto il corpo quanto l'ambiente dove il corpo vive, ambiente che si organizza in maniera molto coerente. E' possibile studiare, per esempio, l'ambiente del Rinascimento e trovare che l'architettura, la musica, la scienza, la rappresentazione figurativa, l'economia hanno qualcosa in comune che proviene da questa auto-organizzazione, derivante dal principio di un preciso «punto di vista», di osservazione. C'è un misto di organizzazione cosciente e inconsapevole in questo come in altri periodi storici. Anche oggi le forme culturali sono molto più coerenti di quello che può sembrare a prima vista.

Il quarto principio è che la flessibilità e la stabilità, l'innovazione e la conservazione devono giocare alternativamente per arrivare a un equilibrio, equilibrio che crea un ordine nuovo che è il risultato di un periodo di transizione fecondo per l'arte e per lo sviluppo culturale. Oggi ci troviamo in questo tipo di transizione, tra l'innovazione e la stabilizzazione, e non abbiamo ancora trovato il modello adeguato di stabilizzazione psicologica.

L'ultimo principio riguarda la funzione dell'arte come esplorazione delle innovazioni in nome della psicologia. La nostra cultura è tecnica dal tempo dei Greci. La funzione dell'arte è di fare il punto tra la tecnologia da una parte e la psicologia dall'altra. Se la tecnologia è un prodotto dell'innovazione permanente, è un'esplosione di innovazioni, la psicologia è conservatrice perché produce l'organizzazione mentale che dà stabilità alla società e all'individuo. L'arte fa il punto tra le due perché opera all'interno della sensibilità, è come un'interpretazione della tecnologia.

Con questi cinque principi, che costituiscono un insieme, un modello di pensiero, possiamo capire come funziona a livello fisico e a livello culturale l'adattamento, quali sono le

condizioni di organizzazione sensoriale. A ogni livello c'è opposizione fra stabilità e flessibilità. La stabilità del corpo è garantita dalla stabilità anatomica e dal codice genetico. Oggi, per la prima volta nella storia dell'uomo, la stabilità genetica e quella anatomica non sono più così sicure, perché è possibile agire direttamente sul codice genetico. Anche se siamo solo all'inizio, è possibile comprare i brevetti delle scoperte del progetto Genoma (progetto internazionale di ricerca e di analisi del codice genetico dell'uomo) e stanno nascendo forme d'arte basate sulla trasformazione genetica. [...]

Vorrei dare un esempio importante di *remapping* sensoriale nelle relazioni tra alfabeto, stampa e prospettiva. Finora la corrispondenza tra l'alfabeto, la lettura e la prospettiva era sfuggita. L'apparizione quasi necessaria della prospettiva può essere intesa come una riflessione della mente alfabetica, dell'organizzazione mentale e cognitiva dovuta all'apprendimento alfabetico. L'organizzazione mentale della prospettiva è un'organizzazione lateralizzata, l'organizzazione del campo visuale, da sinistra a destra, è la stessa di quella della lettura. E' come se avessimo quattro occhi, due metà per ciascun occhio, di cui quelle destre non vedono nella stessa maniera di quelle sinistre. La nostra visualità misura lo spazio con un principio d'analisi condizionato dalla lettura alfabetica, perché la lettura alfabetica è un sistema lateralizzato di misura del codice. La lateralizzazione è un principio di analisi temporale della percezione spaziale. Il mondo del teatro, l'universo prospettico, sono rappresentazioni mentali proiettate all'esterno per il consumo, sono rappresentazioni mentali dell'organizzazione spaziale della mente. E' il mondo dato che si vede nella parte sinistra dell'occhio, dei due occhi, è l'analisi temporale che dà il principio di profondità. La rappresentazione visuale della profondità è una rappresentazione dell'analisi temporale proporzionale - tutta la razionalità è una questione di proporzioni -dal punto di vista dell'osservatore. Tale punto di vista, fissato dalla prospettiva, fonda l'autosoggettività dell'individuo. L'organizzazione del soggetto politico, del soggetto psicologico e del soggetto umano occidentale dipende dalla porzione di sapere contenuta nel libro, nella scrittura. L'appropriazione del linguaggio mediante la scrittura è un'appropriazione personale, al

contrario di quanto accadeva prima della scrittura, quando il linguaggio era comune, tribale, collettivo: l'appropriazione individuale del sapere incomincia con la lettera. In secondo luogo, l'appropriazione o la fissazione dello spazio è l'autoproiezione del Sé, come attore della vita quotidiana. Siamo divenuti attori della nostra vita nello spazio fisso della prospettiva, in una riconfigurazione del senso visivo veramente dominante. Da questo momento si può parlare di «ossessione visuale» nella cultura, anche se oggi questo dominio sta per cambiare. Il dominio della visualità ci appare naturale e indiscutibile perché l'occhio ci sembra fondamentale per la sopravvivenza, ma è nato dal libro, dalla prospettiva nel Rinascimento, prima del Rinascimento, e si è rafforzato e sviluppato con la stampa. La proporzionalizzazione ha comportato una riorganizzazione dell'immagine del corpo, della sensibilità fisica del tatto, una repressione risoluta del senso del tatto. Il tatto diventa il senso più terribile per la nostra cultura, forse non tanto in Italia quanto al Nord, in Inghilterra, in Canada, nei Paesi «freddi». Il tatto è un argomento difficile per una civiltà fondata sulla visualità, dove l'occhio è più forte il tatto è represso. Oggi, tuttavia, assistiamo a un rovesciamento di questa gerarchia, il tatto diventa importante e gli artisti cominciano ad esplorarlo.

La razionalità, il principio di misura e di organizzazione, deriva dall'alfabeto. Ho descritto come l'innovazione tecnica sia accelerata dai media, dal linguaggio, ho parlato dell'accelerazione alfabetica e della decontestualizzazione. Voglio aggiungere che l'alfabeto è stato il principio fondamentale di traduzione di tutti i sensi umani e di tutte le esperienze, scritte nei libri e tradotte nella parola, nei romanzi, nel teatro, nella poesia e il ruolo degli artisti è stato fondamentale perché è uscito dagli schemi educativi. Le istituzioni e l'educazione sono parte del conservatorismo della psicologia sociale, mentre l'arte costituisce l'innovazione. Gli studenti d'arte si trovano di fronte all'istituzione, all'educazione, sono in opposizione ad esse, ma questa opposizione è naturale, fa parte del principio di organizzazione sociale. Tornando alla flessibilità del linguaggio alfabetico, alla traduzione dell'esperienza e dei sensi nella parola, la parola diviene esplorazione sensoriale. Tutte le storie d'amore del

teatro, del romanzo, sono come un gioco d'esplorazione del corpo all'interno della distanza alfabetica, ma anche un'esplorazione dell'intera sensibilità e una traduzione della vita sensoriale, dalla quale dobbiamo proteggerci perché è troppo forte. La traduzione della vita sensoriale nel testo è una traduzione di protezione dalla vita reale, l'esperienza si modifica in base alla teoria. Dall'avvento dell'alfabeto, più che praticanti siamo diventati teorici della vita, abbiamo trovato la nostra autonomia dal mondo mettendo un testo tra il mondo e noi stessi, un testo che protegge la soggettività dell'individuo. [...]

In quest'ambito di adattamento sensoriale, di adattamento culturale dell'individuo all'ambiente, di educazione della psicologia alle scoperte tecnologiche, un ruolo importante è svolto dall'arte, a livello sincronico e diacronico. Nel modello sincronico il ruolo dell'arte è innanzitutto quello di esplorare le nuove tecnologie. Dall'invenzione dell'alfabeto greco i primi che hanno esplorato la tecnologia alfabetica sono stati gli artisti. Prima dei filosofi, dei politici, degli storici, gli artisti hanno incontrato la tecnologia alla fonte e hanno fatto l'esperienza di tradurla nella cultura. A livello diacronico la storia dell'artista è una storia progressiva di sviluppo e di esplorazione, di scoperta di forme di organizzazione cognitiva e mentale. Il secondo ruolo dell'arte, sincronico, è quello di creare un ambito di opposizione, come per esempio nel caso del Futurismo in Italia, reazione sincronica dell'arte a una condizione superata mediante la tecnologia. Il Futurismo rappresentava l'adattamento dell'uomo al nuovo mondo tecnologico, una reazione sincronica d'opposizione alla vita accademica, alla pittura, alla musica, alla scultura del tempo da parte di un piccolo gruppo di artisti d'avanguardia (Marinetti e gli altri), per conoscere l'impatto della tecnologia e dare questo insegnamento alla gente. Il Futurismo, il Dada, il Surrealismo, nascevano da artisti che avevano capito l'impatto profondo della tecnologia sulla sensibilità e la sensorialità e operavano per interpretare queste trasformazioni. Terzo ruolo dell'arte è, come ha detto Rimbaud, quello di provocare il disordine di tutti i sensi («Je cherche le dérèglement de tous les sens»): dal punto di vista sincronico sorprendere i sensi, la psicologia classica conservatrice davanti a qualcosa che non si

capisce (almeno non immediatamente), è un obbligo per l'arte. Più tranquilla è invece l'opera di modellizzazione progressiva della sensibilità che ha il ruolo diacronico, con le generazioni di artisti che si succedono, i mutamenti dello stile, ma anche dell'organizzazione sociale, del mercato dell'arte.

Ogni nuova tecnologia cambia la dimensione spazio-temporale, è accaduto con il telegrafo, con la fotografia. Ora siamo senza spazio, siamo nell'era dello spazio virtuale e del tempo reale, due cose totalmente tecniche. L'accelerazione tecnologica contemporanea ha prodotto una schizofrenia tra il mondo dell'arte, il mercato dell'arte e gli artisti. Solo un piccolo gruppo di artisti, operanti negli ambiti della computer image, della musica elettronica, della telerobotica, della telecomunicazione, porta avanti l'esplorazione delle nuove tecnologie, sperimentando i linguaggi delle nuove macchine e l'impatto sulla nostra sensibilità. Questi artisti hanno un rapporto schizofrenico con il mondo dell'arte, il quale non vuole riconoscere il loro molo fondamentale perché non trova degli oggetti da vendere, poiché a questi artisti non interessa costruire degli oggetti ma trovare delle relazioni. Un vero artista oggi deve esplorare le nuove tecnologie, le relazioni tra psicologia e tecnologia, perché oggi nessuno lo sta facendo, oggi non esiste nella società una funzione che lavori sulle macchine per interpretarne i linguaggi e l'impatto sulla sensorialità, sul cognitivo, sull'individuo.

Quali sono i grandi ambiti di esplorazione? Uno di questi è la realtà virtuale, scaturita dalla tecnologia militare, dai laboratori del Pentagono, dalle simulazioni di volo. All'inizio, come nel caso di Jaron Lanier, di Scott Fisher, l'ottanta per cento di coloro che lavoravano nella realtà virtuale al di fuori del settore militare erano artisti, i primi che hanno capito che la realtà virtuale è totalmente sensoriale, è una simulazione propriosensoriale, un tentativo di traduzione, di numerizzazione del tatto, l'esplorazione di una nuova sensibilità. Un dominio di esplorazione ancora più recente è la vita artificiale, iniziata con programmi Macintosh: con tre o quattro parametri era possibile programmare l'evoluzione di una piccola collettività di puntini sullo schermo. Ora gli artisti hanno moltiplicato i parametri delle condizioni di sopravvivenza e stanno creando piante, fiori, creature, mondi

virtuali sempre più complessi che vivono soltanto nello schermo. Esplorazioni che ancora una volta sono condotte da artisti operanti sulla programmazione genetica, argomento cruciale della fine di questo secolo, esplorazioni ancora una volta fondamentali per le trasformazioni della nostra sensibilità. Un terzo ambito di sperimentazione, che conosco più degli altri perché ho iniziato il mio lavoro di organizzazione artistica nel campo delle telecomunicazioni, è la telepresenza. Oggi al McLuhan Program abbiamo una macchina di videoconferenza per sperimentare l'interattività non solo in tempo reale ma anche a distanza.

2.4. *Produzione industriale di esperienza estetica. L'arte come merce e «public relations»*

[da Theodor W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale**]

* pp. 58-68.

Pare che l'espressione «industria culturale» sia stata adoperata per la prima volta nella *Dialettica dell'illuminismo* che Max Horkheimer e io pubblicammo ad Amsterdam nel 1947. Nei nostri abbozzi si parlava di cultura di massa; sostituimmo questa espressione con «industria culturale» per eliminare subito l'interpretazione che fa comodo ai suoi difensori: che si tratti di qualcosa come una cultura che scaturisce spontaneamente dalle masse stesse; della forma che assumerebbe oggi un'arte popolare. Da cui viceversa l'industria culturale si differenzia nel modo più assoluto. Essa combina la consuetudine con una nuova qualità. In tutti i suoi settori vengono confezionati in modo più o meno massificato prodotti studiati per il consumo di massa e che tale consumo determinano in larga misura essi stessi. Settori che sono tra loro similmente strutturati o quanto meno reciprocamente adattati. Quasi senza lacune, costituiscono un sistema. Ciò è loro consentito sia dagli odierni strumenti della tecnica, che dalla concentrazione economica e amministrativa. Industria culturale è preordinata integrazione, dall'alto, dei suoi consumatori. Opera con un'unione forzata anche delle sfere, rimaste separate da millenni, di arte superiore e arte inferiore. Con danno di entrambe. La prima con la speculazione sull'effetto perde la sua serietà; e la seconda, con l'incivilimento che l'addomestica, perde l'indomabile forza di opposizione che ha posseduto fino a che il controllo sociale non è divenuto totale. Se da un lato l'industria culturale

specula innegabilmente sullo stato di coscienza e di incoscienza dei milioni di persone a cui si rivolge, dall'altro le masse non sono l'elemento primario, ma un fattore secondario, compreso nel calcolo: un'appendice del meccanismo. Il consumatore non è, come l'industria culturale vorrebbe far credere, il sovrano, il soggetto di tale industria, bensì il suo oggetto. La parola «mass-media», che è stata coniata per designare l'industria culturale, già ritira l'accento dal suo elemento pernicioso. Qui non si tratta in primo luogo delle masse, né delle tecniche della comunicazione come tale, ma dello spirito che in quelle tecniche viene insufflato: la voce del padrone. L'industria culturale si prodiga per le masse, di cui abusa, allo scopo di rafforzare, estendere e consolidare la loro mentalità presupposta come immutabile. Tutto ciò che potrebbe servire a mutarla, è da essa escluso. Le masse non sono il criterio a cui si ispira l'industria culturale, bensì, posto che questa potesse esistere prescindendo dall'adattamento alle masse, la sua ideologia.

Le merci culturali dell'industria si ispirano, come Brecht e Suhrkamp dissero già trent'anni or sono, al principio della loro valorizzazione, non a quello del contenuto e della sua forma più appropriata. Tutta la prassi dell'industria culturale trasferisce tale e quale il movente del profitto sui prodotti dello spirito. Che da quando furono immessi come merci sul mercato procurando da vivere ai loro autori, hanno partecipato in qualche modo di quel carattere. Ma la ricerca del profitto era solo mediata, ovvero avveniva attraverso la loro essenza autonoma. Nuovo dell'industria culturale è invece il primato immediato e scoperto dell'effetto, che essa calcola con precisione nei suoi prodotti più caratteristici. L'autonomia dell'opera d'arte, che allo stato puro si è certo affermata raramente ed è sempre stata traversata dalla ricerca dell'effetto, è dall'industria culturale tendenzialmente accantonata con o senza la volontà cosciente dei suoi promotori. Che possono essere tanto organi esecutivi quanto detentori di potere. E che, sul piano economico, sono o erano alla ricerca di nuove possibilità di valorizzazione del capitale nei paesi economicamente più sviluppati. Le vecchie possibilità diventano sempre più precarie a causa del medesimo processo di concentrazione senza il quale l'industria culturale come

istituzione onnipresente sarebbe impossibile. La cultura, che nella sua accezione più vera non si è mai limitata ad obbedire agli uomini, ma ha anche sempre elevato una protesta contro le condizioni irrigidite in cui gli uomini vivevano e in tal modo li ha rispettati, adattandosi totalmente alle condizioni irrigidite viene da queste incorporata e così degrada ulteriormente gli uomini. I prodotti dello spirito stilizzati dall'industria culturale non sono *anche* merci, ma sono, ormai, merci da cima a fondo. Lo spostamento è qualitativamente tale, da provocare fenomeni assolutamente nuovi. Alla fine l'industria culturale non ha più bisogno di perseguire ovunque direttamente il profitto, per il quale era nata. Quest'interesse si è oggettivato nella sua stessa ideologia; le merci culturali che devono essere inghiottite in ogni caso, possono anche emanciparsi dall'obbligo di venir vendute. L'industria culturale trapassa in *public relations*, in produzione di *good will* puro e semplice. [...]

Ciò che nell'industria culturale si presenta come progresso, il continuamente nuovo che essa esibisce, resta il rivestimento di un sempre-uguale; dappertutto la verità nasconde uno scheletro che non è mutato più di quanto lo sia il movente del profitto stesso dacché ha preso il sopravvento sulla cultura.

La parola «industria» non è però da prendersi alla lettera: essa si riferisce alla standardizzazione della cosa stessa - per esempio quella dei film western familiare a ogni frequentatore di sale cinematografiche - e alla razionalizzazione delle tecniche di distribuzione; non al processo di produzione in senso stretto. [...]

Il concetto di tecnica nell'industria culturale ha solo il termine in comune col suo corrispondente nell'opera d'arte. Qui la tecnica si riferisce all'organizzazione dell'opera in sé, alla sua logica interna. Nell'industria culturale, invece, essendo a priori una tecnica di distribuzione e di riproduzione meccanica, rimane sempre esterna al proprio oggetto. L'industria culturale trova un supporto ideologico proprio nel fatto di guardarsi bene dall'applicare con totale coerenza le proprie tecniche ai propri prodotti. Essa vive per così dire da parassita di una tecnica extrartistica, della tecnica di produzione di beni materiali, senza curarsi di ciò che la materialità di questa comporta per la forma intrartistica, e altresì per la legge formale dell'autonomia estetica. Ne risulta

il miscuglio, essenziale alla fisionomia dell'industria culturale, di *streamlining*, di solidità e precisione fotografica, da una parte, e di residui individualistici - atmosfera, romanticismo confezionato e razionalmente dosato - dall'altra. Se si assume l'«aura» di Benjamin - la presenza del non presente - come fattore determinante dell'opera d'arte tradizionale, l'industria culturale viene definita dal fatto che essa non contrappone al principio dell'aura un principio diverso, ma conserva l'aura, putrefatta, come alone fumogeno. Così si autodenuncia immediatamente della propria aberrazione ideologica.

Nel frattempo l'ammonimento a non sottovalutare l'industria culturale, vista la sua grande importanza per la formazione della coscienza, è divenuto un luogo comune tra i politici della cultura e anche tra i sociologi. Dovremmo prenderlo sul serio e metter da parte la nostra superbia intellettuale. In effetti l'industria culturale, in quanto elemento della mentalità dominante, è importante. Sarebbe ingenuo chi volesse ignorarne l'influenza per scetticismo verso ciò che essa propina; ma l'ammonimento è ambiguo. Si evidenzia la sua importanza sociale e si mettono a tacere - o comunque si eliminano dalla cosiddetta sociologia della comunicazione - interrogativi fastidiosi circa la qualità, verità o falsità, a livello estetico di ciò che viene comunicato. Si rimprovera al critico di trincerarsi dietro un arrogante esoterismo. Ma bisognerebbe anzitutto rilevare il doppio significato, che si insinua di soppiatto, del concetto di importanza. La funzione di una cosa, sia pure una funzione che concerne la vita di innumerevoli individui, non è garanzia della sua qualità. La confusione dell'estetico con le sue scorie comunicative non colloca l'arte in quanto fatto sociale in una giusta posizione di fronte alla pretesa superbia degli artisti; spesso serve, invece, a sostenere qualcosa di funesto proprio nelle sue conseguenze sociali. L'importanza dell'industria culturale nell'economia psichica delle masse non dispensa - e tanto meno dispensa una scienza che si considera pragmatica - dal riflettere sulla sua legittimazione obbiettiva, sul suo in sé; semmai lo esige. Prenderla sul serio, come la sua incontestabile importanza richiede, significa prenderla sul serio criticamente, non prostrarsi dinanzi al suo monopolio.

Fra gli intellettuali favorevoli al compromesso, che cercano

di conciliare le riserve di fronte al fenomeno col rispetto per la sua potenza, si usa - a meno che della regressione in atto essi non vogliano fare un nuovo mito del secolo XX - un tono di indulgenza ironica. E' noto, essi dicono, che fotoromanzi e film fatti in serie, cicli di trasmissioni televisive per famiglie e programmi di canzoni, rubriche di consulenza psicologica e oroscopi lasciano il tempo che trovano. [...]

Ma l'argomento più ambiguo a sostegno dell'industria culturale è quello che ne glorifica lo spirito; che si può chiamare tranquillamente ideologico, in quanto vi riconosce un fattore di ordine. L'industria culturale darebbe agli uomini, in un mondo che si presume caotico, qualcosa come dei criteri di orientamento, e già questo sarebbe un fatto apprezzabile. Senonché ciò che costoro si illudono venga salvaguardato dall'industria culturale, è da essa tanto più radicalmente distrutto. Il technicolor demolisce la vecchia locanda accogliente, più di quanto non la demolisca un bombardamento: ne sradica perfino l'immagine. Né c'è patria che sopravviva alla manipolazione delle pellicole che la celebrano e riducono a generico tutto l'inconfondibile di cui si pascono.

Ciò che senza retorica si poteva chiamare cultura, intendeva mantenere l'idea di una vita giusta come espressione di sofferenza e di contraddizione, non rappresentare la mera esistenza e quelle categorie di ordine ormai non più vincolanti che l'industria culturale drappeggia sopra la mera esistenza come se questa fosse la vita giusta e quella la sua misura. Se gli avvocati dell'industria culturale ribattono che ciò che essa fornisce non ha nulla a che vedere con l'arte, anche questa è ideologia, che pretende di declinare la responsabilità proprio di ciò su cui si regge la faccenda. Nessuna infamia trova venia per il fatto di riconoscersi tale.

Invocare l'ordine puro e semplice, senza la sua determinazione concreta; invocare la diffusione di norme, senza che queste debbano legittimarsi nella pratica o di fronte alla coscienza, non serve a nulla. Un ordine obiettivamente vincolante, quale è quello che si vuole dare agli uomini in quanto ne sono mancanti, non ha ragion d'essere se non si giustifica in se stesso e davanti agli uomini, che è proprio ciò che si guarda bene di fare il prodotto dell'industria culturale. I concetti di ordine che essa inculca sono comunque quelli dello

status quo; assunti adialetticamente, senza verifica ed analisi alcuna, non per questo posseggono però una sostanza per tutti coloro che se li lasciano imporre. L'imperativo categorico dell'industria culturale, a differenza di quello kantiano, non ha più nulla in comune con la libertà. Esso suona: devi adattarti, senza specificare a che cosa; adattarti a ciò che immediatamente è, ed a ciò che, senza riflessione tua, come riflesso della potenza e onnipresenza dell'esistente, costituisce la mentalità comune. Tramite l'ideologia dell'industria culturale, l'adattamento prende il posto della coscienza: l'ordine che ne scaturisce non viene mai confrontato con ciò che esso pretende di essere o con i reali interessi degli uomini. Ma l'ordine in sé non è un bene; lo sarebbe unicamente se fosse giusto. Il fatto che l'industria culturale non se ne preoccupi, che vanti l'ordine in astratto, attesta solamente l'impotenza e la falsità dei messaggi che essa trasmette. Mentre pretende di essere la guida dei disorientati e simula conflitti che essi dovrebbero scambiare per i propri, tali conflitti essa risolve solo in apparenza, in modi che nella realtà della loro vita potrebbero difficilmente chiamarsi soluzioni. Nei prodotti dell'industria culturale gli uomini incontrano delle difficoltà solo perché possano uscirne senza turbamento alcuno, grazie, per lo più, ai rappresentanti di un collettivo che è buono per definizione, e così, in futile armonia, sottoscrivere quell'universale le cui esigenze essi avevano prima dovuto sperimentare come inconciliabili coi loro interessi. A questo scopo l'industria culturale ha elaborato degli schemi che raggiungono anche campi lontani dall'astrazione concettuale come la musica leggera; e qui il *jam* ovvero certi problemi ritmici vengono subito sbrogliati col trionfo della battuta risolutiva.

Ma neanche i difensori vorranno apertamente contraddire Platone quando afferma che ciò che è oggettivamente, in sé, falso, non può essere soggettivamente buono e vero. Dietro le trovate dell'industria culturale non ci sono regole per una vita felice, né una nuova arte che si addossi responsabilità morali, bensì sollecitazioni a schierarsi con ciò che torna a vantaggio di più potenti interessi. Il consenso che essa propaganda, rafforza una cieca, irrazionale autorità. Se si misurasse l'industria culturale conformemente al posto che occupa nella

realtà e alle pretese che avanza, e cioè col metro dell'effetto anziché con quello della sua sostanza e della sua logica, se ci si preoccupasse davvero di ciò a cui essa continuamente si richiama - all'effetto che esercita - proprio le sue implicazioni dovrebbero metterci in allarme. Mi riferisco all'incremento e sfruttamento della debolezza dell'io, a cui la società attuale, con la sua concentrazione del potere, condanna comunque i suoi membri che ne sono privi. La cui coscienza viene fatta ulteriormente regredire. Non per niente, in America può accadere di sentir dire al cinico produttore cinematografico che i suoi film devono essere accessibili a un bambino di undici anni; così facendo il suo ideale sarebbe quello di abbassare il livello mentale degli adulti a quello di undicenni. [...]

Dipendenza e asservimento come obiettivo ultimo dell'industria culturale, non potrebbero essere riassunti più fedelmente di quanto lo sono nella risposta a un sondaggio di quell'americano, secondo il quale le difficoltà della nostra epoca cesserebbero se la gente si decidesse semplicemente a fare ciò che personalità eminenti suggeriscono. Il soddisfacimento sostitutivo che l'industria culturale procura col sentimento confortante che il mondo sia ordinato proprio nel modo che essa suggerisce, defrauda gli uomini della felicità di cui spaccia il simulacro. L'effetto globale dell'industria culturale è quello di un antiilluminismo; in essa l'illuminismo, come Horkheimer ed io abbiamo chiamato il progressivo dominio della natura con l'ausilio della tecnica, diventa inganno delle masse, mezzo per assoggettare le coscienze, impedimento all'affermazione di individui autonomi, indipendenti, capaci di giudicare e decidere consapevolmente. Ebbene, queste sarebbero le premesse di una società democratica che soltanto individui maggiorenni possono mantenere e sviluppare. Se alle masse si fa torto, se dall'alto le si insulta come tali, di ciò è responsabile, non ultima, l'industria culturale; è l'industria culturale che disprezza le masse e impedisce loro quell'emancipazione per la quale gli individui sarebbero maturi nella misura concessa dallo sviluppo delle forze produttive.

Parte seconda

a cura di Massimo Carboni

Introduzione.

Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica

La questione è ora quella dell'esperienza artistica, così come la intendiamo nella modernità, all'incontro con il multiverso digitale informatico delle nuove tecnologie basate sui flussi audiovisivi elettronici, sulla produzione di immagini sintetico-virtuali, sulla possibilità di mutare la stessa fisiologia organica del corpo mediante l'innesto di protesi computerizzate. Spesso questa dimensione viene vista esclusivamente in chiave apologetica, come uno straordinario accrescimento di opportunità. Vero, ma in tal modo non si fa altro che restituire l'evidenza stessa. Dovremmo invece provare, pur mantenendo ben saldo il principio di realtà, a trasformare il dato oggettivo in *problema*.

E il problema non è l'incrocio tra arti e ultratecnologie in quanto tale, bensì quello di domandarsi se siamo attrezzati per la ridefinizione profonda dello statuto dell'arte che quell'incrocio porta con sé. Due precisazioni. La prima. Vi è innegabilmente una *vis* intimidatoria nell'apologia tecnofiliaca e nel fondamentalismo cibernetico che rende *ipso facto* sospetta qualsiasi posizione critico-interrogativa. In presenza di un regime di discorso totalizzante, ciò è inevitabile. Proprio tale osservazione ci permette su questo punto di sintetizzare al massimo, affermando con nettezza che sarebbe insensato immaginare un confronto fra tecnofilia e tecnofobia (fautori e denigratori, innovatori e tradizionalisti) come un'alternativa tra polarità contrapposte. Per molte e diverse ragioni. Ne richiamiamo solo una, e una volta per tutte prima di procedere. Sono talmente evidenti e imprescrittibili (a meno di una gigantesca implosione: ma proprio in quanto tale ancora interna al fenomeno) le condizioni di autonomia ed emancipazione degli attuali assetti tecnoscientifici, che queste

stesse condizioni si incaricano - semplicemente «funzionando» - di tagliar corto con l'illusione sedicente «umanistica» di chi ritiene anche solo pensabile un soggetto trascendente (l'Uomo e i suoi Valori) in grado di porre e togliere a suo piacimento quegli assetti, come davvero fossero oggetto delle sue libere volizioni.

Seconda precisazione. Non è qui minimamente in questione il percorso creativo dei singoli artisti. Che utilizzando le ipertecnologie si producano opere (qualunque forma esse assumano) intense e qualitativamente eccellenti (cosa che fortunatamente accade spesso) non è affatto un'obiezione alla natura e agli intenti del percorso critico che qui intendiamo fare. La qualità del concreto *operari* artistico non può venir misurata sulla scala dei problemi estetico-filosofici che esso eventualmente solleva. Proprio per questo rimane tutto lo spazio necessario per porsi, quei problemi. Apprestiamoci dunque ad un percorso modellato dagli interrogativi di cui è cosparso un terreno sul quale siamo tutti in cammino, tanto che la meta è il camminare stesso. Questo percorso si sviluppa in tre stazioni, tre figure problematiche: *questioni*, *rischi*, *passaggi*, la cui funzione ed esigenza si specificherà man mano che faranno la loro comparsa.

Questioni

Un'ovvietà troppo facilmente condivisibile come quella secondo cui gli artisti hanno sempre utilizzato le tecnologie del loro tempo viene spesso usata per delegittimare ogni ulteriore interrogativo, dichiarando una sorta di non luogo a procedere per chiudere così la questione. Qui, al contrario, le questioni - nel senso forte e letterale del termine: interrogazione, ricerca - vorremmo mantenerle aperte e dislocarle sulla soglia critica tra esperienza artistica e i linguaggi della Megamacchina. La tecnica è antica quanto il mondo, anzi per definizione non esisterebbe il mondo senza la tecnica. Gli artisti, appunto, hanno sempre sfruttato le tecnologie del loro tempo, sviluppandone le inedite, implicite possibilità. Oggi avviene la stessa cosa. Ma il rapporto si è invertito. Nelle società in cui ancora prevale l'autorità della tradizione culturale, questa non

viene minacciata dallo sviluppo dei sottosistemi di azione razionale tra cui troviamo al primo posto quello tecnico-tecnologico; nelle società capitaliste, in cui fonte e legittimazione del dominio è il sistema di divisione sociale del lavoro, tali sottosistemi si espandono incessantemente stabilendo la centralità produttiva, sociosimbolica, psicologica dell'innovazione. In estrema sintesi: Brunelleschi o Durer, Michelangelo o Borromini - esattamente come fanno oggi Nam June Paik o Karlheinz Stockhausen, Maurizio Mochetti o James Turrell - misero a frutto il massimo delle risorse fornite dalle tecnologie della loro epoca. Ma lo fecero in un contesto in cui era l'arte il modello delle tecniche, e non viceversa. Allora erano gli artisti a forgiare l'immagine complessiva del loro tempo, perché il processo tecnologico, di cui pure si servivano, permaneva nei propri confini, non era ancora abbastanza potente da dislocare o annichilire la singolarità. Oggi egemone è la Tecnica, diventata l'orizzonte autocentrato e insuperabile del sistema, l'autorità che in ultima istanza decide, e che è giunta a mostrare compiutamente la struttura e la forma generale dell'espropriazione. Dalle ideologie e le poetiche costruttiviste, futuriste, produttiviste fino al *Manifesto bianco* di Fontana e all'arte elettronica, lo sviluppo tecnoscientifico è stato dunque progressivamente sempre meno un referente come un altro per l'arte, e sempre più l'ecosistema in cui essa si inserisce, che seleziona e impone i modelli della comunicazione sociale, dell'interazione umana, dell'immaginario estetico. Bisogna quindi domandarci: esiste ancora un'autonomia dell'universo artistico, oppure la sua risoluzione nei linguaggi neotecnologici (parola d'ordine già di ampi settori delle avanguardie novecentesche: occorre ribadirlo in tempi di sensazionali scoperte dell'acqua calda) azzerava la possibilità stessa di porre una simile domanda? Fino a che punto il ciberspazio ospita materiali dialoganti, e fino a quale invece essi non bruciano la necessaria distanza tra differenti che rimangono tali su cui ogni autentico dialogo si fonda? Se l'impianto, il *GeStell* heideggeriano (cfr. 2.2) è un mezzo divenuto scopo a se stesso, come possono invece le tecnologie ad esso afferenti continuare ad essere nei confronti dell'arte un semplice *medium* espressivo? Perché proprio all'arte la tecnica dovrebbe fare uno sconto? La lente converge

allora sui rapporti tra mezzo tecnico e linguaggio, che nella sfera artistica si rivelano particolarmente delicati, quasi un'arma a doppio taglio. Qui, infatti, per un aspetto, non essendo in presenza di uno scopo utilitaristicamente determinato da raggiungere, la tecnica potrebbe dirsi un'esposizione di *pura medialità*; per un altro aspetto, dato che l'opera nulla sarebbe prescindendo dalla particolare tecnica che la produce, tale medialità può riconoscersi partecipare direttamente alla costituzione degli scopi progettuali ed espressivi.

Spesso gli artisti affermano che i mezzi e le tecniche sono indifferenti: l'importante è «esprimersi». Solo un artista può legittimamente sostenere tale tesi senza scrupoli teorico-filosofici, per la buona ragione che li supera *operando*. Certo che anche con le ipertecnologie si possono visualizzare emozioni e mondi poetici: chi potrebbe affermare il contrario? Ma si ha talora l'impressione che proprio i sostenitori più convinti degli ultramedia ne diano sul versante artistico (*et pour cause*) una lettura riduttiva, minimalista, che finisce per risultare contraddittoria. Si afferma (a buon diritto) che il tecnocosmo non è solo un apparato funzionale agli scopi prefissi, ma segna anche un mutamento epocale che ridefinisce le nostre coordinate percettive, che ri-orienta il nostro rapporto psicologico e simbolico con il mondo; nello stesso tempo, tuttavia, si pretende spesso che le tecnologie ad esso afferenti continuino a rivestire per l'artista la funzione di un materiale espressivo qualunque, come il marmo, il colore o la grafite.

Ma né marmo né colore né grafite, in quanto tecniche socializzate, rimodellano con la medesima potenza, pervasività e forse irreversibilità i nostri *frames* conoscitivi ed emozionali. Ogni singola tecnica è storicamente determinata e solidale con le sue omologhe appartenenti allo stesso sistema morfologico e al medesimo contesto temporale: è indistinguibile dall'insieme di esperienze percettive che ha permesso e continua a permettere, inseparabile dall'universo sociosimbolico che ineluttabilmente porta con sé. Ma precisamente in forza di tutto questo, un'operatività artistica che si lasciasse integralmente abitare dalle modalità ipertecnologiche finirebbe per risultare subalterna a ciò che si illude di poter utilizzare

come un mero strumento; finirebbe per smarrire la sua capacità di verticalizzazione, la sua preziosa e finora inesorcizzata alterità. Ora, qual è la dimensione che in prima istanza scongiurerebbe tale subalternità? Quella autorale. E qui riemergono contraddizioni analoghe a quelle appena richiamate. In sostanza, ci si trova costretti a fare un appello all'autoralità proprio nel luogo della sua decostruzione. Un esempio, con tutti i limiti che un esempio porta con sé. Nel momento in cui si riconosce che Bill Viola usa il video, Abbas Kiarostami la *digicam* o Carmelo Bene l'amplificazione, con risultati più convincenti ed espressivi, intensi e complessi di quelli raggiunti da un altro operatore, dobbiamo chiederci: da dove mai essi attingeranno questo *surplus*, questa eccedenza qualitativa se non da quella dimensione indelegabilmente autorale, da quella nozione verticale di eccellenza artistica, che tuttavia proprio la sfera di cui a diverso titolo fanno parte quelle tecnologie, l'illocalizzabilità inerente al digitale, la polverizzazione finzionale dei soggetti nella Rete, tendono a relegare, e con buone ragioni, in un passato storico-culturale ormai definitivamente trascorso?

In filigrana, si distingue il tessuto più ampio in cui questo nodo si intreccia. Ormai non sono soltanto i guru dell'era digitale ad avvertirci più o meno minacciosamente che diventerà pressoché impossibile resistere agli imperativi del *Web*, che il semantico sta per essere ridotto al numerico, che valori e comportamenti vengono progressivamente «tradotti» e trasposti nello spazio cibernetico. Insomma, che prima o poi non resterà più nulla di *unwired*, fuori della Rete. Nello stesso tempo si ritiene doveroso far sì che il ciber spazio non riproduca le disuguaglianze e le sperequazioni della «vita reale». Ecco che si riaffaccia la medesima contraddizione. Perché per ottenere questo bisogna per forza far appello a orizzonti di valore e convinzioni etico-politiche che per definizione (se a tale compito sono chiamate) non possono che essere e rimanere, in quanto fonti di legittimazione, *esterni* alla Rete. Ma come sarà possibile se questa - protagonista di un *mondo finito*, come lo chiamava Valéry, senza più *altrove* - non ammette in rapporto a sé alcuna extralocalità?

Le questioni che abbiamo appena richiamato sono per definizione più che mai aperte. Sarebbe privo di senso darne

un'interpretazione statica, bloccata, a fronti fermi, perché l'essenziale viene invece giocato sul confine mobile e poroso della contrattazione costantemente rilanciata, della conquista di margini più o meno ampi di manovra. Ma si negozia sempre in nome di qualcosa che rimane non negoziabile. Proprio per questo il rapporto tra arti e multiverso digitale è un buon banco di prova per domandarsi se siamo ancor oggi disposti verso l'esperienza artistica come verso qualcosa di decisivo in cui tuttora ne va del nostro stesso essere.

Rischi

Le ultratecnologie rappresentano per l'artista prima di tutto un multiverso da esplorare. Ma se l'arte gioca sul loro stesso terreno rincorrendone affannosamente le accelerazioni e le priorità, adeguandosi ai loro parametri, allora risulterà inevitabilmente perdente, si ridurrà a mostrarsi soltanto «al passo con i tempi». Stiliamo allora una sorta di mappa dei rischi che potrebbero profilarsi (ma alcuni sono già presenti ed operanti) in conseguenza di un malinteso o male impostato rapporto tra intenzionalità artistica e tecnosfera, in conseguenza insomma di una «ipnosi ultratecnologica».

In primo luogo si potrebbe richiamare il rischio di una ipervalutazione del *medium*, promosso a strumento per un'immediata autolegittimazione dell'opera. Eppure sappiamo bene che non v'è alcun automatismo tra la scelta del mezzo tecnologicamente più avanzato e la qualità artistica o l'interesse estetico del prodotto. Usare un *medium* arcaico come il pennello nell'era dei computer di quarta o quinta generazione non è di per sé affatto regressivo. E vale la reciproca: l'«aggiornamento» dei mezzi (per non parlare della feticistica e irritante esibizione *high-tech*) non è minima prova del fatto che il dialogo tra arte e tecnologia (la seconda banalmente «applicata» alla prima) sia stato inventivamente allestito. Con un pennello intriso nel bianco e uno nel nero (e poi solo con il primo: ci riferiamo ovviamente al *Quadrato nero* e al *Quadrato bianco*) Malevic ha instaurato un rapporto intenso, conoscitivamente inquieto, di inaudita concentrazione visionaria con la nuova, aporética immagine del mondo che ci

consegna la fisica novecentesca. Dai tagli sulla tela praticati con una semplice lametta «passa l'infinito», come diceva lo stesso Fontana, che fu al contempo il primo artista ad usare nuovi *media* quali il neon e la luce di Wood. Per di più, un'esibizione autolegittimante del mezzo può recare con sé due pericoli. Il primo è che l'utilizzo diffusivo delle neotecnologie si sviluppi su direttrici di così basso profilo (pensiamo solo all'interattività, che per ora si rivela spesso una farsa) da trasformare l'esperienza artistica nel regno della mediocrità socialmente condivisa. Quando l'arte è «dappertutto» (ma è di estetizzazione che si dovrebbe parlare, e non è la stessa cosa), significa che l'arte non è più un granché. Certo: il numero più ampio possibile di esseri umani deve essere messo in grado di sviluppare con ogni mezzo adeguato la propria congenita creatività. Bene: ma l'arte, che è sempre un' *altra* cosa, che c'entra? L'altro pericolo è che l'appiattimento sui modelli comunicativi globali e standardizzati alimenti la perniciosa equiparazione tra l'arte e l'informazione-comunicazione estetica.

Secondo rischio. Può profilarsi una situazione in base alla quale l'arte si riduce - nei confronti della potenza autoinnovativa dei linguaggi telematici - a svolgere una funzione ornamentale, gregaria: quella di aggiungere un *surplus* di esteticità-inventività-immaginatività a ciò che non ne ha bisogno semplicemente perché queste caratteristiche (tutto sommato, poi, molto «tradizionalmente» moderne) le possiede già in misura autonoma e distintiva. Dobbiamo davvero pensare all'arte come variante metaforica, come licenza poetica della tecnica? Esiste forse qualcosa di più letteralmente reazionario?

Il terzo rischio è quello di vedere nel tecnocosmo la realizzazione ultima e destinale, il compimento escatologico dell'arte, che appunto si supererebbe autoabolendosi nell'ultimo Grande Racconto rimasto, quello teletecnoscientifico. Il *World Wide Web* come realizzazione dell'Opera d'Arte Totale? In questa prospettiva, l'era del ciberspazio non rappresenterebbe più, del tutto paradossalmente, un accrescimento esponenziale di opportunità, ma un universo chiuso e autoreferenziale che sbarra l'orizzonte del possibile, restituendocelo sempre meno

come una sfida della libertà, un'esposizione all'evento, e sempre più come qualcosa che coincide con l'innovazione tecnica della Tecnica. Questa sprigiona un effetto *strutturale* di anticipazione talmente forte e organizzato da *chiudere* la possibilità dell'evento. Se sappiamo che il tale risultato sarà prima o poi tecnologicamente conseguito, se sappiamo insomma che certamente accadrà, allora in qualche modo è già accaduto; dunque nulla, propriamente, *accade*. L'arte troverebbe nella tecnica la sua identità *finale*. Ma la condizione ontologica dell'arte moderno-contemporanea è proprio quella di fare continuamente *esodo* da se stessa, da qualsiasi identità-finalità compiuta, alimentandosi della propria mancanza: il perpetuo dis-identificarsi è il suo stesso *operari*. La tecnica sta nell'ordine del volere. Propriamente, l'arte non vuole nulla. E vivendo di un tempo supplementare, nulla conosce di qualcosa come una «realizzazione».

Ultimo rischio della nostra mappa: che l'arte non sia più un rischio, che non sappia più tendere il linguaggio fino al limite estremo tanto da rimetterlo alla possibilità dello scacco, del fallimento, del naufragio, figure essenziali delle arti moderno-contemporanee. Dunque che non sia più capace di rappresentare un *pericolo*, di indicare il *pathos* di un'emergenza. Perché l'impatto così massivo, industrialmente «assistito» e promozionalmente facilitante delle ultratecnologie, potrebbe alla fine rivelarsi un dispositivo neutralizzato-re, un rito consolatorio, una rete protettiva con cui garantirsi preventivamente quella legittimazione a buon mercato che farebbe passare una volta per tutte l'esperienza artistica dalla sfera dell'interesse (in cui ne va del vicendevole, reciproco essere nel mondo) a quella dell'interessante, in base a cui l'arte non è più bandita (Platone che la definiva «divino terrore») ma blandita. Allora forse è precisamente all'incontro con la pervasività capillare e orizzontale, declinata in chiave edenico-«liberatoria», delle neotecnologie, che occorrerebbe alzare il tiro e tornare a domandarsi se l'arte sia davvero ormai definitivamente preda di un'insipida e incurante tolleranza liberal-democraticista in base alla quale si può far tutto perché tutto è diventato innocuo, oppure se abbia residue possibilità di rivelarsi «pericolosa», se mantenga ancora intatta la capacità di «dar da pensare» squilibrando i nostri assetti concettuali ed

emotivi: ciò che ne attesterebbe la persistente crucialità, l'inaggirabile e feconda decisività.

Passaggi

L'orizzonte non si chiude su quella che abbiamo chiamato mappa dei rischi. Essa non vuole avere alcun effetto paralizzante. Al contrario: individua, seleziona possibilità. Occorre quindi fare un passo ulteriore. Non, però, verso improbabili conclusioni o ancor più inattendibili «soluzioni». Si tratta semmai di indicare alcuni passaggi che mantengono aperta l'interrogazione sulla tecnica, eccedendone in modi diversi e a distanza variabile l'orizzonte, sfidandone la pretesa - e la capacità - di imporsi come destino epocale. Qualcosa che contribuisce a dislocare, a indebolire l'immagine totalizzante che ne fornisce una certa interpretazione sì enfatica ma - basta un fuggevole sguardo sul nostro presente per riconoscerlo - in gran parte adeguata alla realtà effettiva in cui stiamo vivendo. Una precisazione. Questi passaggi (di diversa caratura e di diversa incidenza sia interpretativa che fattuale) non vanno in alcun modo pensati «dopo» la tecnica. Sarebbe insensato. Sono invece sincronici, co-implicati nell'investimento ipertecnologico delle arti. Per di più, sono in parte riscontrabili - come memoria storica vivente o come attuale operatività - all'interno della presente situazione artistica. Ma allo stesso tempo - ecco il loro valore transitivo - essi «salvano» la dimensione del non-ancora, prefigurano scenari mobili. Se il cuore della Tecnica non è tecnico, l'arte, «rammemorandolo», non può limitarsi a farlo battere. Deve portarlo in fibrillazione. Forse quella artistica potrebbe rivelarsi l'unica esperienza in cui la tecnica - interrogata sui propri presupposti - viene esposta alla sua soglia critica.

Primo passaggio. È vero che le tecnologie riproduttive tendono a frantumare le tecniche immanenti e specifiche ad ogni singolo linguaggio artistico (pittura, scultura ecc.); ma questo processo va inteso dialetticamente. L'opera prodotta con tecniche tradizionali persiste e convive in controcanto più o meno udibile (dipende da molti fattori: mercato, collezionismo, apparato promozionale) a fianco dei nuovi

media. Abbiamo già assistito massivamente a questo fenomeno allorché tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del secolo scorso - irrompendo in un panorama che vedeva prevalere l'uso della fotografia e della videocamera - tendenze come la transavanguardia e il neoespressionismo tornarono, incrociando globale e locale con un effetto-domino su scala planetaria, al *medium* pittorico tradizionale con il suo corredo di perizia manuale e di rivendicata autorialità. Anche oggi è dunque perfettamente ipotizzabile una nuova prova di questa reversibilità degli assetti artistico-culturali. L'argomentazione che sostiene questo primo passaggio presenta tuttavia un punto debole. Essa richiama infatti in maniera evidente il fenomeno del susseguirsi ed accavallarsi delle mode, rischiando di limitarsi a restituirne il dato di fatto, a descriverlo senza interpretarlo. Eppure questo punto debole rivela in controluce una prospettiva, un'apertura che si proietta al di là della banalizzazione sociologica, fino forse a toccare un nervo profondo dello statuto ontologico dell'arte. Nel suo approccio antistoricista, Ernst Bloch parlava di una «contemporaneità del non-contemporaneo», di una «sincronia dell'a-sincronico», per indicare una compresenza stratigrafica, un pluriverso di tempi nello sviluppo di una determinata realtà sociale. Probabilmente quello delle arti è il terreno elettivo e paradigmatico sul quale verificare questa visione pluralizzante, fibrillare, polifonica: un intreccio di «durate» di diversa gittata ed estensione, un conflitto perpetuamente *in fieri* di precocità, attualità, ritardi. Proprio l'esperienza artistica ci indica un presente come poliritmia fluida di tempi che si incrociano giustapponendo sopravvivenza e anticipazione. Nell'etimo, nell'*archè* dell'arte vige un tempo intensivo-qualitativo che è vigile attesa e allarme continuo. L'arte non è mai né come né dove ci si aspetta che sia. La «piccola porta», come la chiamava Benjamin, da cui irrompe l'elemento messianico, la discontinuità radicale e intempestiva, può aprirsi improvvisamente, in ogni attimo, in ogni adesso. Come la tradizione non è un semplice antecedente della modernità ma un suo contrappunto mobile e decronologizzato, così linguaggi e tecniche artistiche settoriali appartenenti alla storia dell'arte non «precedono» la totalizzazione cibernetica per scomparire definitivamente risucchiate dal demone mimetico (e

ansigeno) del Virtuale, bensì - e questo è il punto: in forza di un tratto ontologico dell'arte - accompagnano in controluce quei percorsi, ibridano e complicano quegli itinerari che una visione rigidamente determinista (dunque ancora metafisica) della tecnica stabilisce e impone come obbligati.

Veniamo al secondo passaggio. Il *World Wide Web*, la Rete telematica che fascia il pianeta e che trova in Internet il suo strumento ipertestuale, può assimilarsi - sia nei suoi aspetti funzionali sia in quelli simbolici - ad una *noosfera*, una dimensione delocalizzata ove soltanto il *nous*, la mente, il pensiero astratto hanno cittadinanza: incorporei, disincarnati. Il digitale fornisce all'intelletto, libero dal peso della contingenza e immerso nel numerico puro, i mezzi per arrivare alla trasparenza assoluta, sciolta dalle inerenze e le opache implicazioni fattuali della vivente esperienza. Passioni, sensazioni, sentimenti, tutto ciò che ci riconduce alla finitezza ostacola il progetto di matematizzazione integrale proprio del pensiero calcolante. «Pensare senza corpo» era il fine ultimo che guidava i pionieri dell'intelligenza artificiale da Boole fino a Turing; e continua ad esserlo per gli ingegneri del *software* che stabiliscono i codici globali per trasporre la «vita analogica» in sequenze multiple di *bit*. La tecnica dunque non soltanto abbatte e vanifica confini di ogni genere, delocalizza e deterritorializza; ci invita anche ad una estensione immateriale e indefinita, tendenzialmente illimitata e onnipotente delle nostre facoltà intellettive. La Rete è qualcosa che ha profondamente a che fare con l'idea di totalità. Ed il suo messaggio suona invariabilmente: si può tutto, e quello che non è possibile adesso, prima o poi sarà possibile. Una strana sorta di disperata libertà. In questo con-testo di progressiva de-corporeizzazione e de-estetizzazione, non significa affatto assegnare all'esperienza artistica un compito residuale e di mera testimonianza immaginarla costantemente e sempre di nuovo impegnata a ricordarci che siamo incondizionatamente collocati nella finitezza, nella contingenza, nella passività sensoria. Dimoriamo come esistenti in un *c'è* primordiale che anticipa ogni nostra tesi, sebbene la nostra *hybris*, la nostra tracotanza, tenda a farcelo dimenticare. L'arte - dialettica operativa tra vincolo e possibilità - può aiutarci a recuperare il senso acuto e la misura di quel limite che ci è proprio, la

consapevolezza di quella precarietà che ci identifica. Siamo esseri *terminali* non solo perché collegati ad un computer e per suo tramite alla Rete, ma prima di tutto perché gettati nella finitudine, nella contingenza mutevole e impermanente, definiti nella nostra singola e indelegabile mortalità: dice «io» soltanto chi sa di dover morire. Sentire è sentire la finitezza (come potremmo «sentire» l'infinito?). Il finito è una parte del tutto. Ma il tutto non esiste, non si dà mai, per noi è uguale al nulla. Dunque la parte - che è parte di un tutto che non è - è perfetta precisamente nel suo essere finita, immanente, limitata. L'operatività artistica è *exemplum* e paradigma di questa perfezione del, nel e al limite, che ci richiama a interpretare, anzi a vivere il carattere contingente e fattualmente situato della nostra identità non come una condizione difettiva da correggere e superare, ma come un *compito* da assumere consapevolmente fino in fondo, come *evento* e occasione di libertà inserita in una coscienza e una cultura del limite. Arte come pratica di libertà - proprio perché fondata sull' *aisthesis* del limite - capace di dar voce al trascolorare impercettibile delle differenze, delle singolarità inomologabili. Di interrogarsi - intrecciandosi ma non subordinandosi alle neotecnologie - sulle zone opache lasciate in ombra dal progetto di solarizzazione totale della tecnoscienza. Arte come battuta *in levare*. Se non si danno limiti contingenti, non si danno neanche spazi praticabili; dunque trasformabili nella loro qualità ed estensione. Saremmo in un ineffettuale, hegeliano nulla privo di determinazioni ove niente è possibile edificare: neanche il possibile stesso. Che di per sé inerisce al limite, alla caducità, all'immanenza, ne rappresenta l'interfaccia. L'arte, come *esposizione* della e alla finitezza, è la libera interrogazione di questi limiti, tesa fino all'estremo e perpetuamente rinnovata verso il possibile.

Terzo ed ultimo passaggio. Il più delicato. Si potrebbe ipotizzare una figura estrema, che si è tuttavia già affacciata - come per lampi e bagliori che hanno illuminato strade percorribili ancorché impervie, aporetiche e solitarie - nelle arti moderno-contemporanee. Unica dimensione sciolta da ogni complicità con l'imposizione produttiva, unica cifra non alienata del fare, non sarà forse proprio il non-fare, l'*otium*, l'attività-non-agente che ha segnato - sia pure in modi diversi e

con diverse intensità - gli aspetti più difficilmente omologabili (e riproducibili) dell'itinerario di Duchamp ma anche, in parte, di John Cage e di Andy Warhol? L'arte è una *poiesis*, una forma del fare: qui saremmo alla frontiera del fare, ad un fare indeterminato che conserva presso di sé l'intatta potenza del neutro, che non emana alcunché di esterno al proprio sussistere. Soglia paradossale e aporética (ma è ovviamente solo un'indicazione) su cui sostò Duchamp quando scrisse che il genio è «l'impossibilità del ferro», giocando sull'assonanza, anzi l'omofonia in francese tra *fer*-ferro e *faire*-fare. Il genio è l'impossibilità di fare: ma Duchamp lo afferma attraverso un gioco di parole, un lavoro, un *fare*. Con l'atto della prescrizione, ne smentisce il contenuto: come un saggio taoista, fa il non-fare, agisce il non-agire.

Arte del vivere al di là dell'«arte», estetica dell'esistenza, prassi improduttiva. A sua volta Henry Miller - all'opposto non solo di ogni titanismo ma anche di ogni rivendicazione della centralità del soggetto e dell'autore - scrisse che il genio consiste nel rendersi inutile. Si tratterebbe dunque di uno stile dell'agire né fondato in un principio di ragione né guidato da un principio di scopo, letteralmente *senza fine*: privo di un obiettivo da raggiungere e proprio per questo interminabilmente aperto ai possibili, davvero disponibile a «lasciar essere l'ente presso di sé». Come se attraverso quest'arte della disappropriazione generalizzata si lasciasse emergere quell'inoperosità che giace al fondo di ogni opera e che non può essa stessa, pena il dileguarsi, tradursi in opera. E neanche in flusso digitale (ma torneremo tra breve su questo), che conserva il carattere di iscrizione, di segno o marca memoriale destinata allo stoccaggio, all'archiviazione informatica. La smaterializzazione già tipica dell'arte concettuale - e proseguita, anche se con diverso segno, nelle arti elettroniche - verrebbe in questo passaggio condotta ai suoi estremi: nessuna traccia si incide su alcuna superficie, non v'è più niente che si iscriva su di un qualsiasi supporto. Non v'è più un procedimento formale ma un *comportamento* come «tecnologia del sé»: un *ethos* come modo e stile di abitare il mondo. E dunque nulla è più archiviato: in quale *file* si inscriverebbe la vita stessa? Potremmo forse parlare di una forma di ascesi (vicina, per certi versi, alla dimensione

mistica): non quietistico distacco o appagata immobilità; bensì ricerca, disciplina, esercizio, inaudito movimento interno. Inaudito anche perché sigla una prassi silenziosa di astensioni e di esoneri in qualche modo esemplari; ed in un mondo perpetuamente *on line* che ingiunge di comunicare (non importa che cosa, anzi è proprio del «che cosa» che viene negata l'esigenza) è molto più temibile il silenzio della parola. Secondo un movimento paradossale, di quanto l'arte è qui condotta ai limiti della definibilità, di tanto attinge al massimo possibile della sua *arche*, del suo principio originario: l'inoperosa, irrisicattabile inutilizzabilità.

A questo punto possiamo anche reintrodurre lo scenario della tecnosfera, immaginando la figura di un *asceta ipertecnologico*. Quale ne potrebbe essere il profilo, e quale il suo atteggiamento di fronte all'Apparato? Se il fondamento della Tecnica non risiede nella tecnica stessa, si tratterebbe allora di lasciarlo affiorare, di rammentarne l'esigenza attraverso una condotta totalmente aperta al contingente, che liberamente utilizza e abbandona le neotecnologie. L'esercizio o l'astensione verrebbero trasferiti su di un terreno in cui non appaiono più polarità opposte, in cui diventano indiscernibili e sul quale la tecnica si trova essenzialmente a che fare con una piega non-tecnica, con qualcosa di a-tecnico. Perfettamente disincantato rispetto ad ogni speranza di palingenesi via *high-tech*, convinto che non è con la Realtà Virtuale che si conserva al reale tutta la sua virtualità, l'artista immaginato in questa figura di asceta ipertecnologico si mostrerebbe capace di praticare un'ubiquità operativa in cui la connessione con la tecnosfera diventa illocalizzabile, perché può attivarsi e azzerarsi in ogni punto e in ogni momento. Animato da una passione fredda, consapevole della perfetta gratuità della propria condotta, egli si disporrebbe in una condizione in cui è possibile - secondo una *Gelassenheit*, un «abbandono» che è taoista ben prima che heideggeriano - scegliere al di là della scelta, dire sì e no nello stesso tempo alla tecnica: non più fatalmente attratto dall'esclusività del rapporto con essa, ma liberamente orientato, rimesso alla pura contingenza.

Gli ultimi due passaggi sono strettamente correlati. Entrambi pongono l'inesitabile questione del soggetto, dell'identità singola, dunque della differenza. Della caducità

dunque dell'irripetibilità, che segnano sì un'insuperabile condizione ontologica ma che al contempo rappresentano la nostra risorsa. Questioni, tensioni in prima istanza etico-politiche. Ma alle quali le arti contemporanee - che vi si rivelano in molti esiti ed episodi profondamente intrecciate - possono offrire la loro esperienza: decentrata, fruttuosamente anomala. Cha cosa c'è in gioco quando si fa questione dell'identità soggettiva? Né più né meno la nostra dimensione tradizionalmente presupposta più intima e inviolabile. Ma davvero *in gioco*-, perché oggi risulta ormai impossibile declinare questa dimensione pretesa «autentica» in termini ricompositivi, rassicuranti. Il movimento è quello agostiniano dell'*in te ipsum redi*: un risalire e ricondursi presso di sé come al proprio foro interiore, un ritrovarsi «a casa» in un'inviolabile intimità. Ed in questa intimità, ascoltar«. Ma è esattamente qui, su questa soglia, che proprio la dimensione del *proprio*, l'autoriconoscimento identificante viene spietatamente interrogato e rimesso in gioco. La ragione è che siamo ormai costretti a dubitare dell'incontaminatezza del foro interiore, dobbiamo esercitare il nostro più inconsolabile scetticismo sull'*in te ipsum redi*. E' proprio l'intimità, perfino biologica, che si sta rivelando non esser più certezza e fondamento sicuro ma «luogo dell'anima» massimamente incerto ed esposto al pericolo. Tutto spinge a domandarci se, nell'epoca della tecnica globalmente dispiegata, possa ancora darsi un «in sé», se tuttora possa permanere in noi un'interiorità cui tornare come ad una dimora: arrischiata ma pur sempre ospitale. Pensiamo, certo, alle biotecnologie, all'ingegneria genetica e al perturbante che ad esse si accompagna scuotendoci dalle radici. Ma non solo: pensiamo anche all'insieme inscalfibile delle forze esproprianti e anonime con cui ci confrontiamo quotidianamente, e che ci fanno sentire sempre più amministrati fin dentro la nostra vita interiore. Siamo tutti *soggetti a rischio*, sia i «sani» che i «malati». Proprio questa condizione liminare - che l'arte moderno-contemporanea più avvertita conosce e indaga da vicino - ci costringe a chiederci se si possa tuttora ipotizzare un'intimità «salva», una dimensione non alienata - anche se trafitta dal massimo turbamento - del *te ipsum*. Ci interroghiamo su quanto sia inquieto il nostro cuore. Se sia inquieto, cioè, in misura tale da

impedirci di richiamarne l'intimo che non trema, che sta a tutela e garanzia della nostra più profonda, indelegabile, ineluttabile identità.

3. L'impatto sull'opera d'arte

Premessa

Nel corso del XX secolo - e subito dal suo inizio - viene in chiaro la sfida che gli sviluppi tecnologici e i processi di massificazione lanciano all'arte e all'elaborazione estetica nel loro complesso. Pressoché tutto il Novecento si è consumato nell'oscillazione (compresa ovviamente l'iridescenza delle posizioni intermedie) tra avanguardia e integrazione: insubordinazione formale e adeguamento allo standard; ricerca di confine, sperimentalismo linguistico e «pianificazione» del valore estetico; aristocratica separatezza e intenzionale coinvolgimento nel «cattivo nuovo» dell'arte di massa. Abbiamo parlato di sfida. Ma su quale terreno e con quali armi si gioca questa sfida, e qual è la posta in palio?

Nei primi decenni del «secolo breve» e fino all'avvento della televisione, è la radio il *medium* emblematico della tecnica intesa nella sua significativa ambivalenza: come dominio e come possibilità. Nei brani che seguono, Bertolt Brecht (1898-1956) avanza le sue precoci tesi (pensiamo alle posizioni assunte da Eco o da Enzensberger mezzo secolo più tardi). Il drammaturgo vede nella radio lo strumento attraverso cui attribuire una forma artistico-creativa ai contenuti essenzialmente didattici e informativi che essa veicola. Ciò tuttavia è legato a filo doppio alla conquista della possibilità (e qui l'analogia con il saggio di Walter Benjamin *L'autore come produttore*, degli stessi anni, è quasi letterale) di trasformare da passiva in attiva la massa degli ascoltatori integrandola nel momento produttivo. Si innescerebbe così un circolo virtuoso di pedagogia democraticopartecipativa in cui tutti, «via etere», educano tutti all'inventività e alla creatività disalienanti. (E vengono alla mente, perché no, le tesi sulla festa sostenute da Rousseau nella *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*). Scontate le

debite quanto ovvie differenze di *media* e di epoca storica, non è forse ancora sostanzialmente questo il tratto (prassi collettiva cosciente e autodeterminata, interazione dialogico-culturale paritaria e orizzontale) con cui ad esempio l'utilizzo più assennato e «progressivo» di Internet intende caratterizzarsi?

Brecht e Benjamin (1892-1940) sono d'accordo nel preferire la «cattiveria del nuovo» alla «bontà del vecchio». Se nella premessa a *Mann ist Mann*, del 1927, il drammaturgo affermava che il nuovo tipo d'uomo nato con la *Mechanisierung* «non si lascerà modificare dalle macchine, ma sarà lui a modificarle», allora ben si comprende la sua fiducia (condivisa da tutto un fronte artistico-culturale) nella possibilità che le forme e le modalità dei contenuti veicolati possano forzare e progressivamente mutare la natura stessa del *medium* che li veicola, fino a mettere in discussione lo stesso ordinamento borghese-capitalistico (e poi totalitario) in cui la radio si è diffusa e sviluppata in senso alienante e mistificatorio, nell'interesse dei pochi e non a profitto dei molti. Le posizioni di Brecht si inquadrano però in un orizzonte più vasto, che non può non esser disegnato in prima battuta dal celebre saggio benjaminiano sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, uscito alla metà degli anni Trenta, che se da un lato tira le fila di un dibattito «militante» e di un ventaglio di pratiche espressive già allora vecchio di quasi due decenni, dall'altro appare denso di prefigurazioni su un futuro che stiamo attualmente vivendo. Le tesi contenute in questo testo seminale per l'estetica e la teoria delle arti novecentesche (tesi in parte anticipate dall'autore nella *Piccola storia della fotografia* del 1931) possono considerarsi nel loro complesso una sorta di *conditio sine qua non* per tutte le riflessioni odierne sui rapporti tra arti e tecnica, comprese quelle - com'è ovvio - che intendano discostarsene criticamente, ma che proprio per questo ne confermano il carattere paradigmatico. In estrema sintesi, quali sono le posizioni sostenute da Benjamin? Inevitabilità e positività dell'avvento delle nuove tecniche di riproduzione dell'immagine (fotografia e cinema *in primis*) sono i due tratti distintivi che caratterizzano l'epoca delle masse e che liquidano definitivamente la visione aristocratico-individualista dell'arte e il valore assiologico e autolegittimante della tradizione artistico-culturale, così

predisponendo le basi per un nuovo statuto sia teorico che operativo dell'immagine e della visibilità in generale, soprattutto dal punto di vista della ricezione. Le tecniche della riproducibilità non riconoscono più alcun «originale»: mettono in mora l'*aura*, definita come apparizione di una lontananza indisponibile e impadroneggiabile per quanto fisicamente vicina; revocano cioè il valore culturale-rituale dell'*hic et nunc*, del qui e ora che ha sempre caratterizzato l'opera d'arte nella sua unicità e autenticità. (Ma la sottovalutazione della tecnica intrinseca all'arte «autonoma» sarà la critica principale che Adorno rivolgerà a Benjamin). In tempi in cui le masse e il loro immaginario si presentano sul proscenio della storia come protagonisti, tali tecniche diventano oggettivamente alleate del movimento proletario e comunista che se ne deve appropriare, forte della lezione marxiana di una dialettica rimessa sulle proprie gambe e in procinto di ereditare, e trasformare secondo i propri fini di classe, la cultura borghese. Sigillo di tale oggettiva alleanza è il fatto che in tali tecniche modellate su schemi scientifico-razionali appare la nuova e dirompente dimensione in cui può consumarsi la fine della falsa autonomia dell'arte storicamente connessa al modo di produzione capitalistico. Bene. Ma come, in pratica, poter «gestire» la crisi irrisalibile dell'*aura* accogliendo il *novum* tecnologico senza lasciarsene padroneggiare? La programmatica assunzione dello sviluppo tecnoscientifico di cui parla Benjamin era già stata verificata sul campo dal Bauhaus - la celeberrima scuola di progettazione chiusa dai nazisti nel 1933 -, oggetto di un memorabile studio di Giulio Carlo Argan (1909-1992). Il Bauhaus è la camera di decantazione delle avanguardie degli anni Dieci-Venti, in cui le innovazioni formali e gli sperimentalismi vengono messi alla prova del passaggio dalla fase storica dell'artigianato a quella dell'industria, dunque del collegamento agli schemi e alle leggi della produzione di massa. Quali sono i tratti che maggiormente Argan mette in luce dell'attività e del programma pedagogico del Bauhaus? Walter Gropius, il più noto tra i direttori della scuola, parla esplicitamente di «architettura integrata». Nel Moderno, l'arte deve assumersi una responsabilità direttamente sociale: deve essere non «contemplata», ma *utilizzata* nell'agire contingente della

collettività, riqualficando così ogni atto della vita quotidiana. Ideare-progettare la forma di un oggetto (siamo alla nascita del *design* industriale) è aderire a principi di economia, razionalità e chiarezza. Ma ideazione ed esecuzione devono coincidere, giacché l'ideazione deve sapere risolvere *a priori* ogni problema formale e funzionale, i cui termini l'automatismo del processo esecutivo, una volta avviato, non potrà più modificare. Ciò però significa che, liquidata ogni mitologia auratica fondata sull'*'unicum*, ciascun oggetto prodotto in serie può considerarsi di per sé «originale», proprio perché non è affatto la copia servile di una matrice autentica, bensì la ri-produzione meccanica del plesso formale ideato progettualmente. L'oggetto «artistico» non è più l'espressione di una personalità individuale irripetibile ma di una socializzazione tecnologica de-individualizzata e governata con competenza, raziocinio e un senso della qualità integrato - e non aristocraticamente estraneo - al processo di standardizzazione. Si origina così una bellezza tecnica in cui sentiamo ancora gli echi della kantiana «bellezza aderente», e che indica, da una parte, perfetta corrispondenza tra forma e funzione (caposaldo, come noto, del modernismo architettonico e urbanistico novecentesco) e dall'altra un insieme di rapporti paradigmatici di valore da verificare all'interno della produzione industriale. Risale agli stessi anni della parabola del Bauhaus (che coincidono poi con la Repubblica di Weimar) lo *Streit um die Technik*, il dibattito intorno alla tecnica che si intreccia alla contrapposizione tra *Kultur* e *Zivilisation* e al quale partecipano filosofi e letterati, sociologi e architetti. All'interno di questo dibattito, lo sforzo di riconciliazione tra Anima e Macchina che il «modernismo reazionario» (da Sombart a Junger, da Spengler all'«ideologia degli ingegneri») e il pensiero di destra propongono - e che costituirà oggettivamente le basi dell'estetica nazista e tecnocratica dell'«Ufficio per la Bellezza del Lavoro» di Albert Speer, l'architetto di Hitler - conduce ad una mistificazione barbarizzante della tecnica che ne occulta le basi materiali e produttive per enfatizzarne gli aspetti metastorici, simbolici, archetipici. Nel programma del Bauhaus si tratta in fondo della medesima riconciliazione, pensata stavolta nei termini di una dialettica storica concreta, che da necessità ineluttabile trasforma l'integrazione tecnologica avanzata in una scelta, in

un progetto, anche se attraverso i connotati - e le illusioni - di un utopismo modernista del quale, dal secondo dopoguerra in poi, non si è tardato a scorgere tutti i tragici limiti e i conseguenti fallimenti. Il percorso che segna i rapporti tra aura e tecnica, come si vede, è dunque molto accidentato. Ma forse è proprio per questo che torna a riproporsi in forme sempre nuove. Infatti, ciò che in Benjamin abbiamo visto delinearsi come crisi e riformulazione del «negativo» della prassi artistica all'interno di una più ampia ipotesi di rottura rivoluzionaria, si riconfigura nel filosofo tedesco di formazione hegeliana Max Bense (1910-1990) come dichiarata prospettiva tecnocratica di integrazione e neutralizzazione dell'arte nel sistema produttivo neocapitalistico. Come dire Benjamin preso in parola e alla lettera, ma rovesciato di segno. Siamo di fronte al sostenitore più lucido e disincantato di un'estetica tecnologica allestita sulla teoria dell'informazione, che Bense considera il terreno comune alla formatività artistica e all' *operari* tecnoscientifico. La struttura dell'opera d'arte è indeterminata, probabilistica. Premessa l'omologia tra giudizio logico e giudizio estetico, l'approccio di Bense si disegna quindi tutto all'interno dell'ipotesi (o dell'illusione) scienziata-analitica della calcolabilità del valore estetico ridotto a *quantum*. Ecco allora il carattere predittivo della teoria: se possiamo misurare, computare *more mathematico* la quantità d'informazione (improbabilità, «originalità», entropia, stagliate su uno sfondo di ridondanza stilistica) fornita da un'opera d'arte, allora disporremo della «formula», del modello logico applicando il quale se ne potrà realizzare *ad libitum* in laboratorio. Nel più completo e radicale abbandono di ogni ipotesi circa una persistenza ancorché minoritaria o residuale dell'aura, la *technische Bewusstseins*, la coscienza tecnica, è presupposto della stessa intenzionalità artistico-estetica, con cui condivide la dimensione precategoriale. Solo così ci si può porre all'altezza dello sviluppo economico-produttivo e delle ragioni di una società di massa. Qui sta la franchezza delle posizioni, sempre esplicitamente dichiarate, di Bense. Il suo intento non è affatto quello di occultare le contraddizioni che si originano nel sistema neocapitalistico tra struttura economico-produttiva ed esigenze socio-culturali, ma semmai di risolverle sul piano dell'integrazione tecnologica avanzata, neutralizzando o

meglio «positivizzando» via scientificizzazione l'elemento critico-negativo del fare artistico. Il suo progetto è finalizzato ideologicamente ad una riproposta della sintesi tra la sfera artistica e quella scientifica, che possa permettere la formazione di una nuova civiltà basata sulla riunificazione tra scienze della natura e scienze dello spirito, premessa indispensabile per quel rinnovato umanesimo europeo-occidentale imperniato su di una razionalità neotecnologica autotrasparente e weberianamente pervasa dal valore etico della responsabilità sociale. A questo punto ci potremmo chiedere: che fine ha fatto l'aura? Il suo ostracismo è davvero completo e irreversibile nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte? Quando prima sintetizzavamo le tesi benjaminiane, abbiamo sorvolato su un punto saliente. Ma forse è proprio ora che vale promuoverlo. Il declino dell'aura è fenomeno da leggersi in modo eminentemente dialettico. Ciò significa prima di tutto respingere un'interpretazione di tipo storicistico-evolutivo secondo la quale arte auratica e arte post-auratica si disporrebbero in ordine diacronico come reciprocamente escludentisi («prima» l'epoca dell'originale, «poi» quella della copia), per sostenerne invece una che ci permetta di registrare sovrapposizioni e slittamenti, intrecci e movenze anacroniche tra arte autonoma e arte dipendente. Proprio di questo tipo di fenomeni dialettici ci assicurano *in corpore vili* le pagine di Luigi Rognoni (1913-1986) e di Gillo Dorfles (1910), entrambe risalenti agli anni Cinquanta. Tema comune la musica contemporanea, in quel periodo dominata dal post-webernismo della Scuola di Darmstadt e dall'ingresso delle tecnologie elettroniche (un nome per tutti, Stockhausen) sotto forma degli oscillatori di frequenza che, manipolati direttamente dal compositore, emettono suoni registrati su nastro magnetico. Mutamento storico, avverte Dorfles; e questo è il primo punto. Poiché viene in tal modo superata la tradizionale dicotomia tra creazione ed esecuzione, quello iato spazio-temporale in cui si sono sempre addensati gli spinosi problemi ermeneutici relativi all'interpretazione del brano. La musica elettronica, proprio perché (un po' come il cinema) è nella riproducibilità del suono che trova la sua essenza, si dà per così dire in tempo reale. Ed è qui che risiede la sua dimensione rituale, culturale, estatica. Siamo cioè di fronte ad

una forma inattesa di rivivescenza dell'aura proprio all'interno delle tecnologie più avanzate, che sanno riabilitare nel flusso sonoro il valore magico dell'*hic et nunc* come esperienza estetico-esistenziale. Il secondo punto dirimente attiene alla riconquistata libertà di costruzione e composizione. Con il mezzo elettronico, il musicale riatinge ad un'ampiezza di possibili, ad una libera autonomia espressiva che non solo le costrizioni tonali e poi dodecafoniche ma anche i limiti esecutivi imposti dalla strumentazione acustica le avevano nel tempo in larga parte sottratto. Vengono profondamente riformulati i parametri prestabiliti e le leggi aprioristiche (altezza, durata, linea melodica, tempo, ritmo), di cui si demolisce operativamente il feticcio di presunta naturalità. E ciò conduce - ecco il passaggio cruciale - ad un riaffondo nella husserliana *Lebenswelt* musicale, cioè nell'originaria, vitale ricchezza del mondo sonoro e del suono singolo come concretezza percettiva e immediatezza fisico-acustica. Si pensi solo al *live-electronics*, cioè la trasformazione del suono e della forma compositiva in tempo reale, che coinvolge l'ascoltatore nella genesi stessa delle sonorità. Ed è proprio in virtù di tale riacquisizione precategoriale che Rognoni può parlare di un «insperato ritorno alla natura» che si attua *via* tecnologia elettronica. Un ritorno concepito dal musicologo come heideggeriano disvelamento espressivo delle radici immemoriali ed auratiche della *physis* da parte della *techne* massimamente artificializzata. Disvelamento permesso e supportato però non tanto da scenari ontologico-metafisici destinali e sovraindividuali, quanto da intenzionalità artistiche soggettivamente quanto liberamente costruttivo-compositive. Non, dunque, l'impossibile negazione della tecnica, ma al contrario la sua programmata assunzione all'interno della progettualità inventiva (ancora però di tipo auto-rale), può rivelarsi il mezzo per riatingere a quell'essenza umana colloquante con la natura che (contraddizione fondativa quanto inaggirabile, varco stretto che pur bisogna affrontare) proprio la tecnica, nella sua volontà dispiegata di dominio dell'ente e nell'ente, nello stesso tempo mette massimamente a rischio.

3.1. La radio, un «medium» creativo

[da Bertolt Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte**]

* pp. 39-40, 44-49.

Ricordo ancora in quali termini sentii parlare per la prima volta della radio. I giornali pubblicavano notizie ironiche sul vero e proprio radio-uragano che stava devastando l'America. Cionondimeno si aveva l'impressione che non si trattasse soltanto di una moda ma di un fenomeno veramente moderno.

Quando più tardi anche da noi si poté sentire la radio, questa impressione non tardò molto a dileguarsi. Naturalmente in un primo momento ci si domandò stupiti da dove venissero questi spettacoli fatti di suoni, ma poi questo stupore cedette il posto a un altro: ci si stupì *del genere* di spettacoli che venivano dall'etere. Rappresentava un enorme trionfo della tecnica il fatto che da quel momento si potessero finalmente rendere accessibili a tutto il mondo un valzer viennese e una ricetta di cucina. Per così dire da dietro le spalle.

Era qualcosa che faceva epoca, ma a che serviva? Ricordo una vecchia storia in cui qualcuno vantava davanti a un cinese la superiorità della civiltà occidentale. Egli chiese: «Voi che cosa avete?» Gli risposero: «Ferrovie, automobili, telefono». «Sono spiacente di dovervi dire, - replicò cortesemente il cinese, - che queste cose *noi* le abbiamo già dimenticate». Per quel che riguarda la radio, ho avuto subito la terribile impressione che si trattasse di un congegno incredibilmente antico, caduto a suo tempo in oblio in seguito al diluvio universale.

Da noi c'è la vecchia abitudine di andare a fondo di tutte le cose, anche delle pozzanghere meno profonde, in mancanza di meglio. Consumiamo una quantità enorme di cose di cui possiamo andare a fondo. E abbiamo pochissima gente

disposta, ove sia il caso, ad astenersene. Il fatto è che ci lasciamo continuamente menare per il naso dalle *possibilità*. Le città che ora vedete sorgere tutt'intorno senza dubbio sono sembrate sorprendenti a una borghesia completamente esausta, logorata da fatti e misfatti. Finché resteranno nelle mani di questa borghesia, esse continueranno ad essere inabitabili. La borghesia le giudica esclusivamente sulla base delle chances che esse spontaneamente le offrono. E' questo il motivo per cui tutte le cose e tutti i meccanismi in cui siano insite delle «possibilità» vengono enormemente sopravvalutati. Dei risultati non si preoccupa nessuno. Ci si occupa semplicemente delle possibilità. Nel caso della radio i risultati sono vergognosi, le possibilità sono «illimitate». Quindi la radio è una «buona cosa».

E' una pessima cosa invece.

Se credessi che questa borghesia sopravviverà ancora cent'anni, sono sicuro che per altri cent'anni continuerebbe a cianciare delle enormi «possibilità» insite, per esempio, nella radio. Chi apprezza la radio, lo fa perché vede in essa un oggetto per il quale si può inventare «qualcosa». Ed avrebbe certo ragione nel momento stesso in cui si inventasse «qualcosa» per cui, se già non ci fosse, si dovrebbe inventare la radio. In queste città l'avvio a ogni tipo di produzione artistica è dato da un uomo che va dall'artista per dirgli che lui ha una sala. Dopo di che l'artista interrompe il lavoro che aveva intrapreso per un'altra persona che gli aveva detto di avere un megafono. Il mestiere dell'artista consiste infatti nel trovare qualcosa che serva a scusare a posteriori l'avventatezza di cui si è dato prova fabbricando sala e megafono. E' un mestiere difficile e un tipo di produzione malsano.

Vorrei tanto che questa borghesia dopo l'invenzione della radio ne facesse anche un'altra: un'invenzione che permettesse di fissare per tutti i secoli avvenire ciò che è possibile trasmettere per radio. Le generazioni future avrebbero così l'opportunità di assistere stupite al fenomeno di una cassetta che, avendo reso possibile a tutto il globo di ascoltare ciò che aveva da dire, ha contemporaneamente reso possibile a tutto il globo di vedere che non aveva niente da dire.

Un uomo che abbia qualcosa da dire e non trovi chi l'ascolta, se la passa male. Ma ancor peggio se la passano gli

ascoltatori che non trovano nessuno che abbia qualcosa da dir loro. [...]

Il nostro ordinamento sociale, che è anarchico (se è possibile concepire un'anarchia fatta di tanti elementi ordinati, cioè un'accozzaglia meccanica e sconnessa di organismi della vita pubblica, ognuno dei quali è in sé già ampiamente ordinato), il nostro ordinamento sociale, anarchico nel senso che si è detto, permette che si facciano e si perfezionino invenzioni che debbono cominciare col conquistarsi un loro mercato e dimostrare il loro diritto alla vita, *invenzioni* insomma *che nessuno ha mai commissionato*. E' potuto così accadere che la tecnica fosse tanto progredita da produrre la radio in un'epoca in cui la società non era ancora tanto progredita da poterla accogliere. Non c'era un pubblico in attesa della radio, era la radio invece ad essere in attesa del pubblico o, per definire ancora più precisamente la situazione della radio, possiamo dire: non c'era una materia prima che, sulla base di un bisogno del pubblico, fosse in attesa di certi metodi di produzione, ci sono invece dei metodi di produzione che si guardano intorno angosciosamente alla ricerca di una materia prima.

D'improvviso si aveva la possibilità di dire tutto a tutti, ma, a pensarci bene, non si aveva nulla da dire. E chi erano poi questi tutti? All'inizio ci si arrangiò rinunciando a pensare. Ci si guardò intorno per vedere in quali posti qualcuno diceva qualcosa a qualcun altro e si tentò di intrufolarsi, semplicemente entrando in concorrenza e dicendo qualcosa a qualcuno. Questa fu la radio nella sua prima fase, quando svolgeva la funzione di sostituto. Sostituto del teatro, dell'opera, del concerto, delle conferenze, del caffè concerto, della cronaca cittadina dei giornali, ecc.

Fin dall'inizio la radio ha imitato, più o meno, tutte le istituzioni esistenti che avessero in qualche modo a che fare con la diffusione di ciò che si può dire o cantare: da questa torre di Babele venne fuori un incrociarsi e accavallarsi di suoni che non era possibile ignorare. In questo grande magazzino di suoni era possibile imparare in lingua inglese ad allevare polli con l'accompagnamento del Coro dei pellegrini e la lezione costava quanto l'acqua del rubinetto. Questa fu

l'aurea giovinezza della nostra paziente. Non so se sia già finita ma, nel caso che lo sia, anche questa giovinetta, che per venire al mondo non ha dovuto presentare nessun certificato d'idoneità, dovrà cercarsi, almeno adesso, uno *scopo nella vita*. Allo stesso modo l'uomo soltanto quando ha raggiunto la maturità e ha ormai perduto l'innocenza si chiede per quale scopo stia al mondo.

Per quel che riguarda ora lo *scopo della vita della radio*, secondo me esso non può semplicemente consistere nell'abbellire la vita pubblica. Non solo essa ha dimostrato scarsa attitudine a farlo, anche la nostra vita pubblica rivela purtroppo scarsa attitudine a venire abbellita. Non ho niente da obiettare se adesso si installano apparecchi radio anche nei dormitori pubblici dei disoccupati e nelle prigioni (evidentemente si pensa di poter prolungare così, in maniera poco costosa, la vita di queste istituzioni), ma il compito principale della radio non può consistere nell'installare apparecchi anche sotto le arcate dei ponti, pur se è un nobile gesto fornire anche a coloro che desiderano pernottare là sotto almeno il minimo indispensabile, vale a dire un'esecuzione dei *Maestri cantori*. Qui ci vuole del tatto. Secondo me la radio non basta neanche come mezzo per far rinascere l'amore per la casa e per rendere di nuovo possibile una vita familiare, anche se qui si può tranquillamente trascurare il problema se ciò che essa non è in grado di fare sia poi veramente auspicabile. Ma, anche a prescindere completamente da questa sua equivoca funzione (chi dà molto, non dà niente a nessuno), la radio ha *una sola* dimensione, mentre dovrebbe averne due. Essa è soltanto uno strumento di distribuzione, si limita a ripartire.

Adesso cerchiamo di diventare positivi, di scoprire ossia ciò che di positivo c'è nella radio; ecco qui una proposta per modificare il funzionamento della radio: si dovrebbe trasformare la radio da mezzo di distribuzione in mezzo di comunicazione. La radio potrebbe essere per la vita pubblica il più grandioso mezzo di comunicazione che si possa immaginare, uno straordinario sistema di canali, cioè potrebbe esserlo se fosse in grado non solo di trasmettere ma anche di ricevere, non solo di far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche di farlo parlare, non di isolarlo ma di metterlo in relazione con altri. La radio dovrebbe di conseguenza

abbandonare il suo ruolo di fornitrice e far sì che l'ascoltatore diventasse fornitore. Per questo motivo tutti gli sforzi della radio volti a conferire agli affari pubblici un carattere realmente pubblico sono senz'altro positivi. Il nostro governo ha bisogno dell'attività della radio non meno di quanto ne abbia bisogno la nostra amministrazione giudiziaria. Dove il governo o la giustizia si oppongono a questa attività della radio, vuol dire che hanno paura e che sarebbero adatti solo alle epoche anteriori all'invenzione della radio, se non addirittura alle epoche anteriori all'invenzione della polvere da sparo. Io, per esempio, dei compiti del Cancelliere non ne so più di quel poco che ne sapete voi, tocca alla radio illustrarmeli, ma certo rientra nei compiti di questo sommo funzionario informare regolarmente la nazione, per mezzo della radio, circa la sua attività e giustificare tale attività. Il compito della radio non si esaurisce certo nella trasmissione di questi resoconti. Essa deve anche organizzare la richiesta di tali resoconti, deve cioè trasformare i resoconti dei governanti in risposte alle domande dei governati. La radio deve rendere possibile questo scambio. Essa sola è in grado di organizzare ampi colloqui fra le varie branche commerciali e i consumatori sulla produzione in serie dei generi di consumo, dibattiti sull'aumento del prezzo del pane, discussioni delle comuni popolari. Se giudicate utopistico tutto ciò, vi prego di riflettere sui motivi per cui sarebbe utopistico.

Qualsiasi cosa però la radio intraprenda, essa deve sforzarsi di lottare contro quella *sterilità* che tanto copre di ridicolo quasi tutte le nostre pubbliche istituzioni.

Noi abbiamo una letteratura sterile, che non soltanto si sforza di essere essa stessa sterile, ma si fa anche in quattro per neutralizzare i suoi lettori, presentando tutte le cose, tutte le situazioni senza le loro conseguenze. Abbiamo degli istituti di istruzione sterili e privi d'effetti che col massimo scrupolo fanno ogni sforzo per fornire un'istruzione completamente sterile, da cui non nasce nulla e che a sua volta non ha nulla a cui far risalire la propria nascita. Tutte le nostre istituzioni creatrici di ideologie ritengono che il loro compito principale consista nel rendere *sterile* la funzione dell'ideologia, uniformandosi a un concetto di cultura secondo cui il suo sviluppo sarebbe già concluso ed essa non avrebbe alcun

bisogno di un incessante sforzo creativo. Non è qui il caso di indagare a chi giovi la sterilità di tali istituzioni, ma quando ci troviamo davanti a un'invenzione tecnica, per sua stessa natura tanto adatta a svolgere decisive funzioni sociali e che col massimo scrupolo fa ogni sforzo per rimanere *sterile*, non andando oltre una forma di divertimento il più possibile innocuo, - allora sorge spontanea la domanda se non sia proprio possibile opporsi alle forze che favoriscono tale esclusione, organizzando coloro che rimangono esclusi. Ogni minimo passo avanti in questa direzione dovrebbe avere un successo immediato e spontaneo, di gran lunga superiore a quello di tutti gli spettacoli di tipo culinario. Ogni campagna i cui risultati siano chiari, cioè ogni campagna che incida realmente sulla realtà, che si proponga come fine di modificare la realtà stessa, anche se solo in punti di modestissima portata, come per esempio la concessione in appalto degli edifici pubblici, assicurerebbe alla radio un'efficacia ben diversa, incomparabilmente più profonda, e le conferirebbe un'importanza sociale ben diversa da quella che le viene attualmente dal suo atteggiamento puramente decorativo. Quanto alla *tecnica* che occorrerà sviluppare per tutte le iniziative di questo genere, basterà che essa tenga di mira il suo compito principale: non basta istruire il pubblico, ma bisogna che anche il pubblico sia messo in grado di istruire gli altri.

E' compito istituzionale della radio dare a tali iniziative didattiche una forma interessante, cioè rendere interessante ciò che ha interesse. A una parte, specialmente la parte destinata ai giovani, essa può conferire addirittura forma artistica. E questo sforzo della radio di dare forma artistica all'elemento didattico verrebbe certo favorito dagli sforzi che certa arte moderna compie per conferire all'arte un carattere didattico.

Come esempio di tali possibili esercitazioni che si servono della radio come mezzo di comunicazione, ho già illustrato il [*Volo oceanico*], in occasione della settimana musicale di Baden Baden del 1929. Esso rappresenta un modello per un nuovo impiego dei vostri apparecchi. Un altro modello potrebbe essere il *Badener Lehrstück vom Einverständnis* [*L'accordo*]. Qui la parte pedagogica assunta dall'«ascoltatore» è quella dell'equipaggio dell'aereo e quella della folla. Essa è in

corrispondenza con le parti che dovrebbero venir fornite dalla radio e cioè la parte del coro provetto, quella dei clown, quella dello speaker. Mi limito a bella posta a trattare solo la *questione di principio* perché la confusione nel campo estetico non è la causa dell'enorme confusione per quel che riguarda in linea di principio la funzione della radio, ma ne è semplicemente la conseguenza. Non è certo mediante considerazioni estetiche che si potrà eliminare l'errore - un errore per alcuni molto utile - circa la funzione specifica della radio. Potrei dirvi, per esempio, che l'applicazione delle scoperte tecniche della moderna arte drammatica, cioè dell'arte drammatica epica, potrebbe produrre risultati quanto mai fecondi nel campo della radio.

Niente è meno adatto della vecchia opera lirica che si prefigge di generare uno stato di ebbrezza; infatti essa raggiunge un uomo che se ne sta isolato accanto al suo apparecchio radio e tra tutti gli eccessi prodotti dall'alcool nessuno è tanto pericoloso quanto una sbronza solitaria.

Anche il vecchio dramma della drammaturgia shakespeariana è quasi inservibile per la radio, perché nel contatto che si stabilisce attraverso l'apparecchio radio è il singolo, è l'individuo isolato, e non la massa, che viene spinto a investire sentimenti, simpatie e speranze in intrighi i quali hanno l'unico scopo di offrire al singolo personaggio drammatico l'opportunità di esprimere se stesso.

L'arte drammatica epica, con la sua divisione in «numeri» staccati, con la sua separazione dei vari elementi, cioè dell'immagine dalla parola e delle parole dalla musica, ma soprattutto con il suo atteggiamento didattico, potrebbe fornire alla radio un'infinità di suggerimenti pratici. Usata però per fini puramente estetici, non porterebbe ad altro che a una nuova moda e di mode ci bastano già quelle vecchie! Se il teatro si aprisse all'arte drammatica epica, alla rappresentazione pedagogico-documentaria, la radio potrebbe svolgere una forma completamente nuova di propaganda a favore del teatro e cioè fornire informazioni reali, informazioni che sono indispensabili. Un commento del genere, strettamente connesso col teatro e che costituirebbe un completamento del dramma, pari ad esso per valore e qualità, potrebbe dare origine a forme del tutto nuove, ecc. Si potrebbe poi

organizzare anche una forma di collaborazione diretta tra spettacoli teatrali e radiofonici. La radio potrebbe trasmettere i cori ai teatri, così come anche, sulla base delle rappresentazioni collettive di lavori didattici sul tipo dei meeting, potrebbe trasmettere all'opinione pubblica le decisioni e le produzioni del pubblico, ecc.

Non sto qui a sviluppare questo eccetera e a bella posta mi astengo dal parlare delle *possibilità* di separare l'opera dal dramma ed entrambe dal radiodramma o dal risolvere altre questioni estetiche del genere, quantunque sappia che forse voi vi aspettate ch'io lo faccia, dato che avete in animo di servirvi delle vostre apparecchiature per vendere arte. Ma, per essere vendibile, oggi l'arte dovrebbe prima di tutto esser comprabile. E io non avevo l'intenzione di vendervi niente, ma volevo limitarmi a formulare la proposta di principio di fare della radio un mezzo di comunicazione per la vita pubblica. Questa è una riforma, una proposta che sembra utopistica, ed io stesso la definisco tale quando dico: la radio potrebbe, oppure: il teatro potrebbe; so bene che le grandi istituzioni non possono fare tutto ciò che sarebbero in grado di fare e nemmeno tutto ciò che vogliono. Da noi esse vogliono che le riforniamo, le rinnoviamo, le manteniamo in vita mediante riforme.

Il nostro compito non è però affatto di riformare le istituzioni ideologiche, mediante riforme, sulla base dell'ordinamento sociale esistente, bensì di spingerle, mediante le nostre riforme, a rinunciare a tale base. Evviva quindi le riforme e abbasso i restauri! *E' con ripetute, incessanti proposte volte a un miglior impiego di tali apparecchiature nell'interesse della comunità* che noi dobbiamo scuotere la loro base sociale, dobbiamo mettere in discussione il loro impiego nell'interesse dei pochi.

Inattuabili in questo ordinamento sociale, attuabili in uno diverso, queste proposte, che rappresentano soltanto una conseguenza naturale dello sviluppo tecnico, serviranno a propagandare questo ordinamento *diverso* e a dargli forma.

3.2. La riproducibilità dell'opera d'arte

[da Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**]

* pp. 22-29, 44-48.

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte - la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica - e naturalmente non di quella tecnica soltanto. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di

certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato - a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono

strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. [...]

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana - il *medium* in cui essa ha luogo -, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi di Vienna*, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta. Per quanto notevoli fossero i loro risultati, essi avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato - e forse non potevano sperare di riuscirci - di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una corrispondente comprensione sono più favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'«aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.

Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze,

entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano strettissimamente in quest'ultimo, quanto la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. E' vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale,

nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di ri-produzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del

culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Egli lo espone davanti ai suoi simili; ma prima di tutto è dedicato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduta. E se l'esponibilità di una messa per natura non era probabilmente più ridotta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale. Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto.

Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo

non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore cultuale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. E' questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore cultuale. Il fatto di aver dato una propria sede a questo processo costituisce l'importanza incomparabile di Atget, che verso il 1900 fissò gli aspetti delle vie parigine, vuote di uomini. Molto giustamente è stato detto che egli fotografava le vie come si fotografa il luogo di un delitto. Anche il luogo di un delitto è vuoto di uomini. Viene fotografato per avere indizi. Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. È questo che ne costituisce il nascosto carattere politico. Esse esigono già la ricezione in un senso determinato. La fantasticheria contemplativa liberamente divagante non si addice alla loro natura. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa - è indifferente. In essi è diventata per la prima volta obbligatoria la didascalia. Ed è chiaro che essa ha un carattere completamente diverso dal titolo di un dipinto. Le direttive che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse. [...]

La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. [...] E' opportuno qui considerare le cose più da

vicino. La distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in un modo tale che consente questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda; penetra nell'opera, come racconta la leggenda di un pittore cinese alla vista della sua opera compiuta. Inversamente, la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte. Ciò avviene nel modo più evidente per gli edifici. L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive. [...]

Anche colui che è distratto può abituarsi. Più ancora: il fatto di essere in grado di assolvere certi compiti anche nella distrazione dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine assolverli. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomo in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Poiché del resto il singolo sarà sempre tentato di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà quello più difficile e più importante quando riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente essa fa questo attraverso il cinema. La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamento valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto.

La progressiva proletarizzazione degli uomini d'oggi e la formazione sempre crescente di masse sono due aspetti di un unico e medesimo processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione delle

stesse. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali.

Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. Così si configura questa situazione dall'angolo visuale della politica. Dall'angolo visuale della tecnica, essa si formula come segue: soltanto la guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, previa conservazione dei rapporti di proprietà. [...]

«Fiat ars - pereat mundus», dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. E' questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.

3.3. *L'estetica tecnologica*

[da Max Bense, *Estetica**]

* pp. 447-50, 464-66.

Non abbiamo dunque solo un'arte moderna ma anche un'estetica moderna e l'espressione «moderna» sta a significare che si tratta di una disciplina scientifica specializzata, non di un'estetica fondata solo sulla filosofia. «Estetica moderna» designa anche un ambito aperto di ricerca, accessibile allo studio metodico, all'interno del quale i procedimenti razionali della ricerca vengono preferiti a qualunque interpretazione speculativa e metafisica. Se si pensa che questa estetica moderna possiede uno strumento di ricerche di base che si fonda su concetti, concezioni e risultati della matematica, della fisica, della disciplina generale delle comunicazioni e della teoria dell'informazione, diventa sensato parlare di una *estetica esatta e tecnologica*. Si può dire che questa estetica rappresenti davvero una «novità», se confrontata alla storia delle estetiche e delle teorie artistiche precedenti, le quali derivano per lo più dal filone filosofico. Non pensando più per un momento da teorico ma da storico, vorrei distinguere, guardando al passato, fra due tipi possibili di estetica: il tipo *hegeliano* e quello *galileiano*.

Le famose *Vorlesungen uber die Asthetik* di Hegel sono un caso esemplare di estetica nella quale l'«arte», la «bellezza», in breve la «realtà estetica», non possiedono un'«esistenza» oggettiva e autonoma che sia dimostrabile. Hegel definisce il «bello artistico» servendosi di concetti (come «idea» o «ideale») che trascendono l'orizzonte del mondo fisico e che sono quindi metafisici. Un'operazione del genere non può essere definita né esplicitamente «ricerca» e neppure «descrizione», ma solo *interpretazione*.

Essa situa infatti tutte le manifestazioni dell'essere estetico nel contesto delle relazioni che costituiscono lo svilupparsi dello spirito universale, o meglio ve le subordina, e le vede connesse con tutti gli altri aspetti intelligibili del mondo: la storia, la società, la filosofia, la morale e la religione.

Diversissimo il tipo galileiano di estetica. E' poco noto, ma il giovane Galilei possedeva forti interessi letterari e musicali. Interessi che non abbandonò mai del tutto, neppure quando era già divenuto il fondatore della nuova meccanica. Nelle *Considerazioni al Tasso*, il grande fisico, il quale fra l'altro è da considerare, dopo il Machiavelli, uno dei fondatori della prosa d'arte italiana, cercò di sostenere le sue critiche all'autore della *Gerusalemme liberata*, basandole su una concezione estetica che attribuisce alla poesia, alla pittura, alla musica la massima *autonomia di valore*. Egli si opponeva al fatto che il fare poetico fosse confuso con quello scientifico, religioso o filosofico. Un poema non deve produrre conoscenza o morale ma poesia, la quale dovrà essere riconoscibile come tale. Globalmente possiamo dire che con la concezione artistica del Galilei ha inizio quell' *'emancipazione della realtà estetica* che sta trasformando quest'ultima progressivamente in un ambito indipendente di ricerca, in quello appunto dell'estetica.

Da quanto ho accennato si può capire che quella che noi chiamiamo estetica moderna è del tipo galileiano. Ciò che la interessa è l'insieme di tutte le caratteristiche di un oggetto d'arte (o anche di *design*) che raggruppiamo - o meglio che noi, sulla base di concezioni e definizioni tradizionali, siamo abituati a raggruppare - sotto le espressioni: situazione estetica o «realtà estetica». Noi distinguiamo naturalmente questa «realtà estetica» percepibile in un oggetto d'arte (o anche di *design*) dalla «realtà fisica», dall'insieme cioè di tutti quei dati fisici senza i quali l'oggetto non sarebbe dato alla nostra osservazione. L'arte, la poesia, il bello, il brutto, il sublime, la grazia, il tragico sono in primo luogo e sempre definizioni - o più precisamente interpretazioni classificatorie - di caratteristiche estetiche. Se mancasse una qualche realizzazione concreta, una qualche materializzazione, una qualche «occasione», come direbbe Whitehead, sarebbero completamente prive di senso. Per questo noi parliamo della «realtà fisica» come del «supporto» della «realtà estetica», o più

precisamente come del supporto costitutivo di ogni possibile «realità estetica». Io distinguo però, come si sarà già notato, anche fra «realità estetica» *verificabile* e «realità estetica» *interpretata*.

La «realità» *verificabile* funziona in un sistema di ricerca del tipo galileiano; quella *interpretata* in un sistema di interpretazioni del tipo hegeliano. Ogni problema di «realità» può essere risolto in due modi: o con la *verifica* o con l'*interpretazione*. La *verifica* mira all'oggettività ma la ottiene al prezzo di una dettagliata scomposizione del reale nei valori (numerici) ottenuti (con la misurazione). *interpretazione* è intrisa di soggettività, in cambio però essa può giungere a una concezione del reale conclusa, sistematica, coerente. L'estetica moderna lavora «per verifica», essa perviene a comunicare alcune caratteristiche (accessibili numericamente) della «realità estetica». Esse la definiscono - è vero - in modo frammentario e astratto, ma proprio per questo oggettivo e materiale. Il seguito della trattazione mostrerà in che senso e con quale rigore si debba considerare qualunque «realità» materiale e estensionale proprio come un *sistema complementare di due realtà specifiche*, quella fisica e quella estetica. Ambedue le «realità» sono accessibili tanto in modo numerico che interpretativo e si distinguono esclusivamente per il differente sistema di equilibrio fra le invarianti che caratterizzano la distribuzione degli elementi materiali e estensionali (disposizione, probabilità, frequenza). La «realità estetica» appare qui dunque come un secondo aspetto della realtà cosmologica accanto alla «realità fisica». Le situazioni estetiche sono, per lo meno in linea di principio, di natura cosmologica nello stesso senso in cui lo sono quelle fisiche. Di conseguenza l'arte può venir definita come l'intervento di esseri intelligenti sulle situazioni fisiche della realtà cosmologica, allo scopo di ottenere situazioni estetiche. Si può già anticipare qui che le situazioni (i processi) fisici si distinguono da quelli estetici per il loro più elevato grado di determinazione (dovuto alle leggi naturali). Le situazioni (i processi estetici) sono, per cosa dire, per principio, debolmente determinati o indeterminati. Chi produce arte si trova quindi sempre davanti alla difficoltà di tradurre situazioni fortemente determinate (i veicoli materiali) in situazioni debolmente determinate (il bello estensionale).

Nella produzione artistica tradizionale ci si serve generalmente, a questo scopo, della mediazione dei «significati figurativi», i quali non essendo legati a leggi naturali ma a convenzioni, sono determinati più debolmente. Fa dunque parte dei problemi della produzione artistica moderna quello di eliminare la fase semantica di passaggio fra il supporto fisico e la situazione estetica e di far coincidere l'esteticità dei materiali direttamente con la loro fisicità, di essere insomma una produzione artistica materiale e non semantica.

[...]

Per il procedimento tecnico è importante, come si è già detto, che tanto l'«informazione» quanto la «ridondanza» siano misurate per mezzo dell'«entropia». Non ci interessa, in questa sede, enunciare le relazioni matematiche di cui si deve tener conto; il seguente aspetto generale gioca invece un ruolo importante: l'«entropia» misura, come si è già detto, una *situazione disordinata* oppure *ordinata* di importanza, come è stato anche già detto, decisiva per la «realtà estetica» e per la «realtà fisica». Questo stato di «disordine» o di «ordine» si riferisce naturalmente a degli elementi che compaiono con una certa distribuzione. Per i testi si può parlare di «entropia delle sillabe» o di «entropia delle parole» o di «entropia dei periodi». Le sillabe possono venir individuate numericamente dal numero delle lettere, le parole dal numero delle sillabe e le frasi dal numero delle parole. Per analizzare un quadro si deve scomporlo in elementi servendosi di un reticolo piano, considerare ogni elemento del reticolo come un elemento di distribuzione (del colore, del contrasto, della copertura ecc.) individuarlo numericamente e calcolare la corrispondente entropia (di colore, di contrasto ecc. del quadro).

La comprensione di qualunque «messaggio» si basa sul fatto che alcuni tratti della serie di segni erano già noti prima, erano già stati identificati. Per ogni messaggio semantico, il cui scopo consiste nel trasmettere «significati» fissati, si deve tenere relativamente bassa l'imprevedibilità della sequenza di segni. Il «messaggio estetico» sposta invece il carattere statistico della sequenza di segni verso una maggiore «innovazione», capacità di sorprendere, fragilità, indeterminazione; a tutto questo noi diamo il nome comprensivo di «originalità». Questo è ciò che naturalmente rende difficoltosa ogni «comunicazione estetica»,

ogni «esperienza del bello», ciò che produce la sorpresa, talvolta repulsiva, connessa con ogni nuova opera d'arte, con ogni nuovo tipo di poesia o di pittura. Nell'«estetica dell'informazione» - termine che congloba le applicazioni della concezione informazionale all'estetica materiale - per «originalità» di un'opera d'arte si intende la misura delle selezioni o distribuzioni di segni che siano innovative, nuove, impreviste o improbabili; si parla di «stile» invece quando sono i tratti ridondanti delle «conformazioni», le «relazioni di ordine» identificate in precedenza (ad es. gli archi a sesto acuto del gotico), a essere esaminati. Ci si può rendere conto qui della misura in cui l'«estetica dell'informazione» sia in grado di inserire di fatto i suoi concetti numerici e astratti nel complesso delle concezioni tradizionali e riesca a tradurre nella sua lingua, nella sua terminologia i concetti della tradizione.

[...]

Non è forse tutto superfluo accennare che accanto al ruolo analitico che l'«estetica dell'informazione» ha cominciato a giocare col descrivere e coll'esaminare analiticamente gli oggetti d'arte e di *design*, si fa sempre più notare la sua funzione sintetica. In musica (particolarmente coi tentativi elettronici di Stockhausen e Xenakis), in pittura (in particolare con le opere *tachiste* di Mathieu e la pittura concreta di Bill e Mavigner) e nella letteratura più recente (soprattutto coll'introduzione di scritture stocastiche, permutazionali e topologiche da parte di parecchi giovani autori tedeschi e stranieri) è nato un nuovo tipo di arte sperimentale e metodologica, la quale, anche se nei suoi confronti si tende a parlare solo di «arte artificiale», mira ad aprire un campo di nuove possibilità conformative, pieno di prospettive future, specialmente quando gli operatori, come è già successo, facciano uso di calcolatori elettronici programmati.

3.4. *Dall'artigianato all'arte industriale: il Bauhaus*

[da Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus**]

* pp. 23-30,55-57.

Naturalmente, nessun dogma estetico afferma che l'arte debba necessariamente prodursi attraverso un processo tecnico di carattere artigiano; quel tipo di processo è legato a una determinata concezione storica dell'arte. Da un punto di vista marxista ogni processo storico, anche dell'arte, dipende dallo sviluppo dei mezzi di produzione: se l'arte si eccettuasse a questa legge e continuasse ad avvalorare, in una società industrializzata, i procedimenti tecnici dell'artigianato, essa costituirebbe una forza conservatrice e reazionaria. Dunque l'arte dovrà servirsi dei mezzi di produzione dell'industria, i soli che possano immetterla nel circolo della vita sociale moderna. Poiché una continuità strettissima lega ideazione ed esecuzione, l'idea stessa dell'arte dovrà trasformarsi profondamente per adeguarsi ai nuovi mezzi di produzione. E poiché l'industria produce beni di utilità collettiva, l'opera d'arte non dovrà rivolgersi ai ceti più colti, ma essere utilizzabile dall'intera collettività. Infatti essa non chiede di essere interpretata o capita, ma di essere *utilizzata*; non presuppone un certo grado di cultura, perché essa stessa determina un certo grado di cultura. L'energia razionale, di cui ogni opera è satura, si scarica nella vita e ne intensifica il ritmo: se l'arte non è più l'approdo sereno e liberatore al di là della contingenza, è tuttavia la forza che ci fa superare la contingenza nella contingenza stessa, obbligandoci a compiere con razionale chiarezza anche i minimi atti della vita quotidiana.

Nel passato la ragione era rivolta alla contemplazione; per mezzo della ragione si costruivano i grandi sistemi, si

disegnava l'architettura solenne della natura, sul cui sfondo le piccole passioni umane acquistavano risalto di eroici sentimenti. Ma questo umanesimo, sempre preoccupato (anche nell'arte) dell'insopprimibile dualismo della teoria e della pratica, implicava l'idea di un'umanità gerarchicamente divisa in una classe superiore e direttiva, partecipe per investitura divina (il «genio») delle leggi supreme dell'universo, e in una classe inferiore e servile il cui compito è il *fare* secondo il cenno d'illuminati rettori. L'arte, come rappresentazione del creato e trascrizione delle sue leggi in immagini «naturalistiche», ha sempre, sacra o profana che sia, un valore di paradigma: è la prova tangibile del prestigio di una certa cultura e delle classi che ne sono depositarie. L'arte sacra nelle mani della chiesa romana nel Medioevo, l'arte profana e classicheggiante del Rinascimento, l'arte chiesastica della Controriforma, l'arte «storica» del terzo stato sono altrettante entità di forza per mezzo delle quali le classi dirigenti esplicano la loro autorità.

Se quelle classi rinunceranno al loro prestigio ed esplicheranno la loro autorità intervenendo direttamente nei processi produttivi, se la prassi appoggiandosi alle scienze esatte prenderà il posto ed assumerà la dignità della teoria, la razionalità che di quelle classi costituisce la prerogativa e la forza non si manifesterà più nella designazione di concetti generali ma nella serie infinita degli atti dell'esistenza. La vera, autentica vita non sarà più quella che si attua nella contemplazione ma quella che si attua nell'azione; la concreta e non illusoria realtà non sarà più quella che si dà nel distacco sereno della meditazione, ma quella che s'incontra nell'impegno drammatico dell'agire.

Questo è il problema che Gropius vuol porre e risolvere con la sua architettura e con la didattica della *Bauhaus*. Poiché una classe dirigente sussiste, che deriva la sua capacità direttiva da una più lucida conoscenza del reale, l'arte rimane indubbiamente rappresentazione, manifestazione della realtà nelle sue leggi, nelle categorie fondamentali dello spazio e del tempo. Ciascuno, in quanto opera impiegando oggetti che sono della realtà, apprende la realtà: non una costante, generica, panoramica realtà, bensì quel tanto di realtà che sta nello spazio e nel tempo dell'atto. Se quegli oggetti saranno pensati

razionalmente, la realtà che si dà nell'atto sarà una lucida ed esatta realtà, nella quale l'atto accadrà con una precisa tempestività e localizzazione che gli garantiranno la massima efficacia; la funzione vitale sarà chiara e senza sperpero come chiara e sintetica sarà la realtà in cui si compie. Il compito dell'arte è dunque di conferire una assoluta chiarezza formale a tutti gli oggetti per mezzo dei quali si compiono gli atti di una esistenza organizzata; che compongono lo spazio in cui quella esistenza, come continua attività, si realizza e che quella stessa attività, compiendosi, determina; che, infine, costruiscono la nozione del mondo ch'è propria, non più dell'uomo «naturale» o che tende a riconquistare una artificiosa naturalità evadendo alla contingenza, ma dell'uomo sociale, che vive ed opera nella contingenza.

Degli oggetti artistici che condizionano la sua esistenza ad uno spazio e ad un tempo regolati sulla funzione sociale, il singolo non afferra la profonda ragione costruttiva; ma, nel contatto con essi, prova un piacere estetico, che nasce dalla percezione nitida e circo-scritta, dalla perfetta corrispondenza che si stabilisce tra il mondo interno e l'esterno, dal senso di efficiente vitalità che si suscita dalla chiarezza e proprietà formale delle cose che costituiscono l'immediato ambiente della sua esistenza. La stessa superfluità di una mediazione intellettuale all'effettivo, pratico «godimento» delle cose artistiche assicura l'immediatezza, l'inevitabilità, la totalità di quel piacere estetico, garantisce la validità di quell'esperienza artistica ormai inseparabile dagli atti quotidiani della vita. Per virtù di quella esperienza estetica inerente al fare nessun lavoro sarà più soltanto esecutivo ma, implicando il momento della conoscenza, acquisterà valore creativo.

Nella storia della cultura figurativa moderna la didattica della *Bauhaus* rappresenta il processo, o almeno il più perspicuo e cosciente dei processi attraverso i quali il naturalismo formale della tradizione si dissolve nel cosiddetto Astrattismo. Questo, com'è noto, si fonda sul principio dell'indipendenza della forma artistica da ogni determinante empirica, e però si pone come assoluto antinaturalismo. Sebbene questa definizione negativa sembri insufficiente, non si riesce a sostituirla con un'altra positiva, che dichiari i nuovi contenuti, non naturalistici, della forma: contenuti che infatti

l'Astrattismo non ha né può avere perché riflette un atteggiamento critico e non costruttivo, ripudia ogni concezione sistematica del mondo che miri alla reintegrazione e all'oggettivazione di una natura, respinge ogni distinzione tra un contenuto (in ultima analisi sempre naturalistico) e una forma che lo superi o lo liberi. L'Astrattismo, in altre parole, non mira a fornire un'interpretazione della realtà, ma a determinare e designare una condizione della coscienza nella quale ogni atteggiamento speculativo sia di fatto irrevocabilmente interdetto. Si nega ogni evasione nella natura, ogni effusione del sentimento, ogni *consolatio philosophiae*. La stessa immediatezza con cui l'opera si dà nei suoi tangibili, incontestabili fatti formali (le forme geometriche, i colori puri), la loro invariabilità e inaccessibilità all'emozione, l'impossibilità di una *fabula de lineis et coloribus* vietano di assumere quell'opera a guida in una qualsiasi avventura dei sensi, della fantasia, dell'intelletto. L'opera d'arte, come qualsiasi cosa della realtà, è constatabile ma ingiudicabile: è mera percezione, una percezione rettificata, quale può darsi a una coscienza che si è spogliata della propria storia, del proprio contenuto d'esperienza, che non possiede più un prima ed un poi, è puro momento dell'essere. L'arte è, in sintesi, la forma del «fenomeno».

Ma, come condizione del non-contemplare, l'arte è condizione del fare, tecnica. Poiché la contemplazione è catarsi, superamento della contingenza nell'universalità della storia, sollievo all'oscuro operare della vita e conforto al suo trascorrere col tempo, il non-contemplare è già accettazione del fare, impegno nel contingente, nella utilità immediata dell'atto. Ecco perché le prime forme non-figurative o astratte sono da cercarsi nell'architettura «tecnica», apparentemente rivolte a risolvere oggettivi problemi pratici attraverso le qualità oggettive dei nuovi materiali; e che, proprio in quanto prescindono da ogni preconstituita concezione dello spazio, ne realizzano un'altra affatto nuova, inerente alla funzione cui quelle forme adempiono in quanto cose od oggetti della realtà, fatti nuovi che si sovrappongono alla consueta, naturalistica nozione.

Peraltro, quel puro fare non è altrimenti pensabile che nella sua negatività, nel suo essere assenza e impossibilità di

contemplazione e di distacco, rinuncia all'evasione, impegno. Se così non fosse, se l'essere e il fare fossero un dover essere e un dover fare, se si desse un fine da raggiungere, si riaprirebbe un varco sul futuro e sul passato e l'azione accadrebbe di nuovo in un tempo storico e in uno spazio naturalistico: poiché non si propone un fine chi non possieda una concezione sistematica e certa di quel mondo, che invece s'apprende soltanto nel fenomeno. In questo senso, quel fare può veramente assumere un senso tragico (e torna a mente il motivo kierkegaardiano) di continuo «scacco», essere un fato, la pena di una colpa originaria.

E' nella gravità ed urgenza di questa condizione di crisi della cultura europea che l'appello di Gropius acquista una forza morale.

Non si apre per lui il dilemma di angoscia e fede che assilla l'individuo d'un tratto consapevole della sua solitudine nello spazio e nel tempo; la razionalità, che ha condotto a questo frangente, è anche la forza che lo supera, perché essa si attua nei rapporti che legano la comunità degli uomini, costituiscono la società, tessono la rete della solidarietà umana.

Nel dinamismo della vita sociale quell'oscuro fare si organizza e chiarisce in una tecnica, ch'è appunto modo di fare, fare *con arte*: un modo cioè di riscattare nell'immanenza la spiritualità cui si nega un esito di trascendenza, di liberare nel mondo, nella vita che si attua le energie che non possono più effondersi nella natura e confondersi con le energie arcane del cosmo.

Di qui il richiamo di Gropius all'artigianato, nel cui assiduo fare si è per secoli espressa l'idealità religiosa tedesca; e di qui l'appello all'industria, che può essere salvezza o perdizione, mezzo di una piena coesione o di una completa disgregazione sociale, ma sarà salvezza se saprà domare la bruta materialità della macchina e ricollegarsi a quell'antica idealità da cui trae la sua origine storica e la sua giustificazione morale, assorbire la tradizione artigiana e svilupparla in una socialità illimitata, dove non esistano più ceti diversi ma soltanto diverse funzioni. Sono ancora le idee di Max Weber e del Troeltsch sulla giustificazione dello spirito capitalistico nell'etica religiosa della Riforma: il lavoro industriale come «ascetismo involontario e inconscio dell'uomo moderno», il «senso

professionale» come un operare «nel mondo senza divinizzare la creatura, cioè senza amare il mondo», la società che non ha mete ideali ma realizza la spiritualità umana nella chiarezza, nell'ordine, nel fatale progredire della sua funzione.

E' ancora il dilemma, che angustia tutta la cultura moderna, della malattia e del rimedio, di un bene e di un male che, non più sanciti da una legge naturale o divina, si alternano e riproducono l'uno dall'altro. L'industria, come l'arte, è insieme il male e la cura. Questa identità era già posta, dalla fine del secolo scorso, nell'*Art Nouveau*: che infatti voleva essere nello stesso tempo arte e industria, esteticità e socialità illimitate. Quale più caratteristico esempio di quella viziosa iperfunzione dell'ideale artistico, di quella «artisticità» ormai indelimitabile nella sua storicità e però confusa alla vita, oscillante tra il naturalismo e la fantasticheria, incapace di distinguere tra contenuto e forma, che rappresenta la malattia del secolo? Eppure anche l'*Art Nouveau*, con la sua vaga poeticità e musicalità, aspirava a essere arte sociale, ad aprire a tutti, senza discriminazione di ceti e di cultura, i paradisi artificiali dell'arte, a redimere nella poesia la volgarità della vita quotidiana. Anche l'*Art Nouveau* non «divinizzava la creatura» né amava il mondo, ma pretendeva di adempiere a un dovere assurdo, a una paradossale funzione storica: divulgare illimitatamente quelli che erano stati gli ideali di una cultura di classe, risolvere nel proprio cosmopolitismo formale gli squilibri e i contrasti di classe.

Il mito europeo di Gropius non è più la musica o la poesia, ma la ragione; un mito più chiuso ed amaro, che reca in sé i germi del dubbio e del disinganno. E' veramente l'ultima carta, che si giuoca sapendo di perdere. Anche Gropius, come Mann, crede che la malattia sia sempre il prodotto di un errore della volontà, di uno scarto interiore che, staccandoci dalla concretezza della vita, ci spinge nel morbido dominio del disordine, dell'inconscio, del sogno, della morte; ma crede anche che fare la diagnosi del proprio male, rintracciarne le origini profonde nella nostra vita interiore significhi eliminare i pigri veleni, rimettere in circolo le linfe stagnanti dell'immaginazione e del sentimento, distruggere col raziocinio il vantaggio che l'irrazionale ha preso su di noi, guarire.

Anche Gropius, come Mann, negli anni angosciosi del

dopoguerra sembra domandarsi quale sia per essere, in una società futura che non sarà più borghese, il destino degli ideali, della cultura, dell'arte della borghesia europea. La sua costruzione ideale è la costruzione di un *al di là* e, come ogni ipotesi di vita futura, si fonda sull'esperienza e proietta nell'avvenire le aspirazioni della vita presente. Il suo è, in certo senso, un programma di redistribuzione dei beni artistici, il cui possesso si era concentrato in una sola classe. Crede ancora, come la generazione che l'ha preceduto, in una redenzione del mondo per mezzo dell'arte; ma poiché l'arte stessa è malata, propone la redenzione dell'arte per mezzo della ragione.

Ciò a cui abbiamo assistito dopo è stato appunto il dramma della sopravvivenza fisica del mondo borghese ai suoi ideali di civiltà, alla sua antica cultura umanistica e illuministica. Richiamata dall'ambiguità di quel sogno poetico e persino vagamente umanitario alla realtà dei suoi interessi materiali minacciati, quella società è entrata nella fase finale e più spaventosa del suo male, s'è immersa nel realismo della violenza e del sangue.

Gropius era ormai lontano, in America, dove aveva cercato rifugio alla persecuzione nazista. Per la seconda volta, dinanzi a un panorama di rovine, pone il problema di una «ricostruzione» dalla base, avverte che il mero ripristino dello *status quo* non può che preparare crolli più gravi. I suoi appelli dall'America, per una ricostruzione che sia anzitutto ricostruzione di coscienza, sembrano pervasi di un nuovo ottimismo; sfiorano l'utopismo, e proprio per la persistente fiducia nel valore di una tecnica. Crollato il mito della razionalità, tenta ormai di salvare il primo e più elementare dei valori, l'autenticità dell'esistenza umana. Ma non cede alla suggestione di nuovi miti; anche l'esistenza è, nella sua essenza profonda, razionale. Ma è una razionalità di principio, che rifugge da ogni schematismo logico ed investe, giustificandoli, anche gli impulsi più schietti dell'essere umano. Il primo dei quali è pur sempre il creare, ch'è un partecipare della realtà ed accrescerla di nuove forme. E proprio in ciò si manifesta la razionalità umana, che quel creare è un creare ordinato o formale, laddove gli impulsi irrazionali determinano una crescita disordinata ed informe, in ultima analisi distruttiva e letale.

Così l'arte diventa il carattere d'ogni umano impulso positiva-mente vitale o costruttivo; e, come perenne volontà di coscienza, è l'antitesi d'ogni brutale volontà di potenza, spirito di pace contro spirito di guerra, «virtù contro furore». [...]

«L'errore pedagogico fondamentale dell'accademia consisteva nel puntare sul genio invece che sulla media». La collaborazione esclude l'arbitrio sublime del genio, esaltazione suprema dell'individuo. La collaborazione è per se stessa un fatto sociale e presuppone all'operare artistico certi principi e processi comuni, la cui validità si estende necessariamente a tutta la sfera sociale saldando i due momenti — il creare l'oggetto e il fruirne - della produzione artistica. Il processo formativo dell'arte, o la pedagogia artistica, si sviluppa così in giri sempre più larghi fino a identificarsi col processo formativo della società, col suo continuo progresso.

La battaglia di *Arts and Crafts* e del *Werkbund* aveva fatto il primo passo sulla via della «riconciliazione del mondo della produzione col mondo degli artisti creatori»; tuttavia «l'educazione tecnicopratica rimase dilettantesca, e in primo piano continuò a campeggiare lo *schizzo* disegnato o dipinto», concepito in vista di uno svolgimento pittorico o plastico invece che in vista di una esecuzione meccanica in serie.

Il processo della produzione di massa è molto diverso dal processo della produzione di oggetti singoli. L'artigiano pensa bensì l'oggetto in una certa materia e per un certo uso, ma conserva la possibilità di modificare il disegno iniziale nel corso della lavorazione. Questa possibilità è anzi un carattere necessario del suo lavoro. La lavorazione occupa un certo tempo e si svolge per fasi successive; ciascuna di esse rappresenta un'esperienza di cui non si potrà non tener conto nel processo ulteriore. Come c'è un progresso nell'insieme della produzione, c'è un progresso fra tipo e tipo, tra esemplare ed esemplare nello stesso tipo, tra fase e fase nello stesso esemplare. Gli oggetti più perfetti sono quelli che condensano una maggior somma di esperienze, anche se complessità non significa complicazione. L'artefice convive con la materia, impara a conoscerla lavorandola, la trasforma, la rende sensibile al suo mondo affettivo e fantastico. I tipi potranno essere modificati nella lavorazione singola, per corrispondere a

esigenze particolari, alle richieste dei ceti o delle persone cui è destinato. Se l'esecuzione è invece affidata alla macchina, tutta la serie di esperienze che l'artigiano compiva nella lavorazione dev'essere prevista e sinteticamente compiuta nell'ideazione. Dovendosi possedere in partenza un'esperienza perfetta, *ne varietur*, delle possibilità della materia, essa dovrà essere un'esperienza teorica, anche se acquistata con un lungo tirocinio pratico. Lo stesso si può dire della forma: anch'essa non può essere modificata durante il processo esecutivo, né per l'intervento di fatti soggettivi, né per l'opportunità di corrispondere a richieste particolari. Alla teoria della materia fa riscontro, nel programma della *Bauhaus*, la teoria della forma: il loro corollario comune è lo *standard*, il prodotto della media per la media. Economicamente, esso consiste nel conseguire un massimo di qualità col minimo costo; socialmente, la sua diffusione livella le differenze esteriori, di consuetudini e di costumi, tra i diversi ceti e cioè, lasciando immutate le necessarie differenze di funzione, annulla le differenze di grado tra i componenti della comunità.

L'unità di teoria della materia e di teoria della forma che si realizza nello *standard* ha anche una giustificazione più profonda. Essendo *a priori* esclusa ogni posizione oggettivistica, della materia non possediamo che la conoscenza acquisita nel nostro utilizzarla o servircene, lungo il secolare sviluppo della tradizione artigiana: non esiste una astratta teoria del legno o della pietra o del colore, ma una teoria del legno o della pietra o del colore in rapporto al nostro usare il legno per costruire mobili, la pietra per scolpire, il colore per dipingere. Ogni teoria della materia è dunque in funzione della forma; ed è infatti nella forma che la materia rivela la sua «qualità».

Il tipo, lo *standard* è in funzione della riproduzione meccanica in serie. Benché possa parere un paradosso, lo *standard* è una garanzia del rispetto dell'autenticità dell'ideazione e un rimedio contro il pericolo della monotonia. Finché l'industria ripeteva approssimativamente forme pensate per la lavorazione artigiana, cioè singolarmente, la monotonia nasceva dalla ripetizione delle stesse particolarità formali; se l'oggetto è pensato come generalizzazione formale e la macchina non fa che stamparlo in migliaia di esemplari, si avrà identità e non uniformità, perché ciascun oggetto conserverà

intatta la sua qualità di «originale»: allo stesso modo, un testo poetico non perde nulla del suo valore solo per il fatto di essere riprodotto in migliaia di esemplari. Lo *standard* elimina perciò la mediazione dell'oggetto, come cosa rispondente a un'utilità pratica, e determina il contatto diretto del pubblico col valore o la «qualità» della forma.

In questo senso lo *standard* modifica profondamente il rapporto tra il pubblico e l'oggetto: questo non potrà più essere contemplato o goduto per la sua singolarità, per la bravura dell'artefice o per quel tanto di storia umana che si è intrecciato alla storia della sua formazione, ma potrà essere soltanto *usato* con la razionalità e la precisione funzionale che esso stesso, con la sua forma, impone. L'oggetto artistico possiede ormai la capacità di condizionare l'esistenza, inserendovisi come principio operante di chiarezza e d'ordine; e se, come tale, non può più essere oggetto di giudizio estetico, tuttavia introduce negli atti dell'esistenza, cui si connette, un'esperienza estetica, a ciascuno di essi conferendo un pieno senso di realtà.

3.5. Nuova musica, nuove tecnologie

[da Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti**]

* pp. 170-76.

La rottura, in molta musica postweberniana, con la stessa linea melodica ancora presente nella serie, sia pure in una forma spesso resa rigida dalla formulazione dodecafonica, ha condotto a tentativi (come quelli di Feldman, di Pousseur, di Cage) di dar vita ad una sonorità nuda e direi quasi spoglia da ogni complemento armonico o contrappuntale, e viva solo in un timbrismo esasperato e spesso paradossale. Non ci sorprendono infatti alcuni accorgimenti «manuali» come può essere quello di percuotere sul coperchio della tastiera, o di pizzicare direttamente le corde del pianoforte in maniera da alternare la sonorità consueta di questo - ormai aulico - strumento con quella diversa e più inaspettata del legno o della corda diretta-mente percossa; ma non crediamo che siano questi i soli mezzi per svincolarsi dalla temperata dolcezza del piano. Invece quello che mi sembra il germe almeno d'un futuro rinnovamento (germe che era del resto già presente in alcune pagine di Webern, specie nelle sue *Variationen*, op. 30) è l'importanza data al *vuoto* dell'intervallo; al vuoto che circonda la nota e di cui questa s'imbeve, ed è da questa valorizzazione del vuoto e scelta di alcuni «punti» nello spazio acustico che prende il suo nome la tecnica puntiglista o *puntuale* di certe composizioni di Boulez, di Stockhausen (*contrapunkte*) e di altri.

Anche la musica elettronica, del resto - ove si prescinda da ragioni tecniche e meccaniche - ci ha messo di fronte a un fatto essenziale sul quale dobbiamo soffermarci: la possibilità cioè di sonorizzare il rumore, il lamento, la voce umana, o un suono naturale, attraverso l'inserzione di tale suono che viene

trasferito - colmo della sua «carica affettiva» - entro il tessuto sonoro creato dal modulatore di frequenza (come avviene ad esempio nell'avvincente componimento di Stockhausen *Gesang der Junglinge*, del 1955) e in tal modo diventa materiale sonoro a sé stante, non più legato alla «umanità» di chi l'ebbe ad emettere, ma allungabile, accordabile, rinforzabile, proprio come se fosse un docile elemento nelle mani del manipolatore del suono. E', codesta, un'indiscutibile conquista, non sappiamo quanto pericolosa per il suo alterare meccanicamente un elemento «vivo», ma certo carica di future possibilità. Tanto nella musica elettronica, comunque, che in quella cosiddetta puntuale assistiamo all'isolamento d'un limitato elemento sonoro, ché viene manipolato ed estenuato, acquistando una varietà di sfumature e di chiaroscuri che sarebbero sembrati un tempo eccessivi, senza per altro che si giunga a sviluppare, almeno per ora, quel complesso tessuto sonoro che la musica tradizionale era riuscita a costruire e a mantener vivo per numerosi secoli.

L'importanza della musica elettronica non consiste tanto nel fatto che questa musica sia prodotta attraverso un meccanismo «artificiale» anziché attraverso alle corde o alle canne o alle ancie d'uno strumento «suonato» dall'uomo, quanto dal fatto che, solo con essa, si è restituita alla nostra arte l'infinita e non più arginata gamma delle sonorità, avulse dalle artificiose barriere del tono, del semitono, del terzo, quarto o sesto di tono. E' noto infatti che i pochi esempi di una «continuità sonora» offerti dalla musica tradizionale si riducevano in fondo al *glissando* degli strumenti ad arco, o a certe modulazioni della voce umana che, proprio dalla titubanza tonale, acquistavano efficacia e pregnanza; ma erano sempre esempi limite, non tali da poter essere assunti a paradigma estetico. Con la musica creata e trasmessa elettricamente si assiste da un lato a questa immensa latitudine sonora, dall'altro a un altro decisivo evento: quello dell'identificazione di compositore ed esecutore. Come è noto il compositore produce e regola i suoni emessi dagli oscillatori di frequenza e tali suoni vengono impressi sul nastro magnetico dal magnetofono (o in seguito incisi sul disco) senza che vi sia tra i due momenti quell'interruzione che avveniva

quasi sempre nella musica del passato, e che portava alla tanto discussa dicotomia tra creazione ed esecuzione, tra composizione ed interpretazione. Il fatto di aver eliminato il fenomeno così uggioso e spesso solo miracolistico dell'esecutore, del pianista e violinista spettacolare il cui maggior pregio era la funambolica agilità, la ginnastica manuale, persino la prestanza fisica, è indiscutibilmente una conquista di questo nuovo - e ancora ambiguo - mezzo espressivo. Tutti dovrebbero aver notato come negli ultimi vent'anni sia divenuto sempre più intollerabile assistere ai concerti di solisti prodigi: eppure è certo che per la musica d'un tempo - specie per quella clamorosamente miracolistica e tecnicamente ardua dell'Ottocento - l'esecutore prodigioso era divenuto una necessità ineliminabile. È solo risalendo il corso dei tempi o avvicinandosi a quelli assai prossimi che ritroviamo un genere di musica non più basato sull'effetto clamoroso della tecnica solistica o della «grande orchestra» romantica, ma sulla ricerca di preziose sonorità, di precise valenze timbriche, di pause e di silenzi colmi di mistero e di attesa.

E crediamo che proprio in Webern si debba porre il vero inizio di questa «nuova musica» del puntualismo timbrico e dei silenzi creatori: Webern che - anche se legato per le sue adozioni di metodi seriali alla dodecafonia schoenbergiana - se ne distacca totalmente per aver saputo sin dalle sue prime composizioni (e tanto più nelle sue ultime) rinunciare alla magniloquenza espressionista di cui ancora un Alban Berg s'ammantava; e soprattutto per aver ridotto al nocciolo d'una sonorità scarnissima e molecolare le sue pur così fragili e ardue composizioni.

Ma con l'avvento della musica elettronica un altro passo si veniva a compiere (quel passo che non era stato portato a termine dalla cosiddetta musica *concreta*, con la ricerca di inserire il «rumore» quale elemento costruttivo nella compagine sonora d'una musica di solito atonale) e cioè l'inserzione nella compagine sonora di quelle mescolanze sonore dovute alla compresenza di suoni provenienti da diverse serie naturali, ossia dalla presenza tanto di suoni semplici, privi o pressoché privi, di armonici superiori (i cosiddetti suoni sinusoidali), che di suoni dovuti alle

mescolanze sonore ossia alla sovrapposizione di suoni complessi derivati da serie naturali disperate.

Ma non è solo una nuova sonorità - un nuovo universo sonoro - quello che ci si presenta attraverso la musica elettronica; l'altra decisiva novità di questa musica è il suo essersi svincolata non solo dall'armonia (nel senso tradizionale della parola) ma altresì dalla melodia e dal ritmo. Le costellazioni che popolano questo universo sonoro, saranno bensì suoni singoli, aggregati e mescolanze sonori, bruschi scrosci di note, o note prolungate, filtrate, rese evanescenti o appena accennate, così da offrire la più varia possibilità timbrica e insieme ogni gradazione di chiaroscuro, di piano e forte, di staccato, legato, glissato; ma saranno costellazioni che chiamerei «galattiche» - ossia non più dirette alla costruzione d'una «linea melodica» (che faccia parte d'un sistema sonoro omogeneo e limitato) non più unite in accordi tra di loro modulanti (giacché all'accordo si sostituirà la nota-timbro) e non più impostate sopra un determinato «tempo» (3/4, 6/8, ecc.). Questo genere di «ritmo» - o, se si vuol meglio, di suddivisione cronometrica - diverrà impensabile, e invece del ritmo e del «tempo» avremo delle successioni di suoni più o meno veloci, più o meno scanditi, o staccati o legati, ma dove solo raramente sarà possibile evidenziare una vera e propria struttura ritmica.

La musica elettronica, dunque, si è liberata dalla artificiosa corazza di leggi aprioristiche imposte dalla dodecafonìa, e in compenso ha riacquisito quella libertà di disegno e di dimensione che la musica seriale aveva in parte annullato; ma soprattutto - e questo è credo la sua maggior conquista - ha riscoperto l'immenso mare dei suoni subcromatici, e subenarmonici, e ha permesso che per la prima volta si giungesse a una creazione-esecuzione, senza dover passare attraverso il percorso obbligato dell'interpretazione da parte d'un quanto mai problematico esecutore.

Il risultato finale di questa musica, naturalmente, non può dipendere che dalle qualità artistiche di chi saprà valersene: alcune composizioni di Stockhausen, di Berio, di Maderna, ad esempio, presentano già degli spunti che ci sembrano importanti e personali. Non solo, ma a detta degli stessi autori, l'impiego del nuovo mezzo espressivo avrebbe giovato anche

alle loro composizioni eseguite con normale musica
strumentale.

3.6. *Forme e significati della composizione elettronica*

[da Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale**]

* pp. 26-34.

Come opera, *tout court*, il musicista «elettronico»? Partendo dal suono «puro», generato da oscillatori, il musicista si trova, per prima cosa, in presenza di una materia sonora che egli ha la possibilità di controllare entro limiti talmente vasti da sconfinare al di là della percezione fisiologica del suono. Ora, parlare di possibilità di composizione musicale con suoni elettronici, vuol dire innanzi tutto chiarire i termini di una relazione che il musicista cerca di stabilire fra sé e la materia sonora direttamente controllata nella sua fisicità.

Sorge qui un problema del tutto nuovo nella storia della musica, poiché l'artista si trova, per la prima volta, in presenza del mondo dei suoni nella sua concretezza fisica, senza bisogno di intermediari che traducano attraverso uno strumento prestabilito e limitato un pensiero musicale precedentemente espresso nell'astratta simbologia del segno grafico.

Il musicista sembra ora trovarsi in condizioni simili a quelle del pittore che manipola direttamente la materia-colore sulla tavolozza e la fissa in un'unica e definitiva rappresentazione espressiva sulla tela. Così il musicista «fissa» su nastro magnetico il suo pensiero, una volta per sempre, partendo dai suoni sinusoidali, cioè da suoni puri, che egli può filtrare, cioè «colorare», dotare di timbro, mescolare polifonicamente, strutturare ritmicamente, sino ad ottenere una voluta e compiuta architettura sonora. Tale architettura, fissata nella sua concretezza fisio-acustica una volta per sempre, è comunicabile all'ascoltatore mediante un'unica possibile «esecuzione» oggettiva (quella del mezzo meccanico, magnetofono e altoparlanti), dal musicista precedentemente

controllata nell'esatta richiesta del suo pensiero artistico.

Sembrerebbe così che la tecnica moderna sia venuta incontro al compositore con mezzi insperati e in modo più radicale di quanto non abbia sino ad ora portato ausilio al linguaggio parimenti in crisi del pittore o del letterato. Si veda, per esempio, quanto capita nella pittura odierna che cerca di andare oltre sulla strada indicata da Kandinsky e da Mondrian. Stiamo entrando (o siamo già effettivamente entrati) nel periodo del manierismo astratto e di tutti i suoi derivati. D'altronde al pittore non si apre oggi che questa strada, che appare ancora la più coerente e possibile, oppure quella di un «ritorno alla realtà» (ma, per vero, ad un certo tipo di realtà storica), il quale, come risultato pratico, porta ad un manierismo retorico ancor peggiore di quello astratto.

Al musicista che si è trovato ad operare dopo Webern (e sarebbe come a dire per il pittore «dopo Mondrian»), la tecnica moderna ha dischiuso mezzi insospettati; e in presenza di problemi compiutamente nuovi, in presenza della macchina, il musicista comincia con l'interessarsi, innanzi tutto, al mondo fisio-acustico del suono che sembrava sino ad allora esclusivo dominio dello scienziato, piuttosto che ricercare in esso, prima ancora di possederlo, un mondo sonoro astrattamente inteso nella sua emozionalità empirica.

V'è chi parla ormai di «morte dell'arte» e dell'annullamento dell'artista preso nella rete della tecnica.

[...]

Certo, il comportamento del musicista di fronte al mezzo elettronico rivela uno degli aspetti più drammatici della relazione dell'uomo con la tecnica. Come lo scienziato, il musicista si trova oggi anch'egli in presenza della macchina; e ci si trova perché necessariamente ha dovuto trovarvisi. S'è già detto che il linguaggio dell'ultimo Webern, la sua traduzione timbrica e strumentale, mostravano un limite acustico oltre il quale sembrava impossibile andare coi mezzi strumentali offerti dalla tradizione. E' accaduto che molti musicisti si siano così trovati di fronte ad una propria composizione, fissata sul pentagramma, che presentava difficoltà tali di esecuzione da apparire ineseguibile. In queste condizioni il compositore si vedeva costretto a rinunciare a scrivere o ad adattare il proprio pensiero musicale attraverso compromessi pratici che finivano

per falsare l'opera stessa nella sua totalità espressiva.

Il compositore si accostò allora al mezzo elettronico, dapprima in cerca di soluzioni che i mezzi strumentali tradizionali non gli potevano più offrire. Ma l'accostamento al mezzo elettronico lo ha posto di fronte ad un terreno sconfinato, capace di offrire spazi illimitati in tutte le dimensioni del suono: di altezza, di intensità, di timbro e di durata. Il musicista si è visto così nella prima necessità di analizzare *ex novo* il fatto acustico, e da un punto di vista differente da quello del fisico (anche se ha accettato di lavorare in comune con lui), onde poter fissare statisticamente gli elementi costitutivi di un nuovo possibile linguaggio musicale, al di là dei limiti della scala temperata.

Allo stato attuale «tecnica» e relative «possibilità» di composizione significano ancora per il musicista elettronico soprattutto analisi e metodo operativo. I risultati conseguiti nelle esperienze di questi primi anni di lavoro stanno a dimostrare il concreto significato di questo metodo operativo e l'enorme importanza che i mezzi elettronici vanno sempre più acquistando per il compositore.

Tuttavia affermare oggi che la musica elettronica è la sola via possibile aperta al musicista, è certamente prematuro; può riuscire stimolante, ma è altrettanto pericoloso come l'assumere, per contro, un atteggiamento negativo o fatalistico di fronte alla tecnica.

Una risposta al problema della musica elettronica è una risposta al problema della tecnica nel linguaggio musicale; cioè è anche una domanda rivolta al problema della tecnica in generale. Solo se riusciremo a ricondurre il problema specifico della musica elettronica a questa domanda, senza allontanarlo dalla sua concreta realtà, senza ridurlo a schematizzazioni astratte o generiche, potremo dire di aver fatto un passo innanzi verso l'individuazione di uno dei fatti più singolari di tutta la storia della musica occidentale.

Ma l'aspetto più importante, la cui portata è impossibile ancor oggi valutare in tutte le sue conseguenze, risiede nel profondo significato umano che va acquistando l'esperienza della musica elettronica; la quale si presenta oggi non tanto e ancora come un mero problema artistico, quanto come una via

aperta verso un insperato «ritorno alla natura» del linguaggio dei suoni che consenta all'uomo di ritrovare veramente se stesso.

[...]

Se per Werner Heisenberg la tecnica moderna rivela un aspetto pericoloso, poiché si è così decisamente impadronita del mondo fisico da porre l'uomo ormai solo di fronte ai propri strumenti; e se la salvezza consiste, per il fisico, nella consapevolezza dei limiti, assai differente è la tematica di Martin Heidegger per il quale anche il problema della tecnica nelle arti si pone come una «Frage nach der Technik», che comporta innanzi tutto la determinazione dell'essenza (*das Wesen*) dell'oggetto, risalendo al significato originario della parola τέχνη, la quale presso i Greci designava ogni attività sia artigiana (*das handwerkliche Tun*), sia artistica (*die hohe Kunst und die schönen Künste*). La τέχνη era dunque per i Greci, in questa sua totale comprensione dell'operare, «un disvelamento» (*ein Entbergen*) della φύσις. Ma per Heidegger anche la φύσις, che è uno sciogliersi-da, un produrre-primadà, è ποίησις. La φύσις gli appare infatti ποίησις «nel più alto significato». Si tenga infine presente che per i Greci (dalle origini sino ai tempi di Platone) il termine τέχνη era anche sinonimo di ἐπιστήμη.

Il significato di questa analisi heideggeriana appare evidente: «La tecnica è un modo del *disvelamento*. Se vi faremo attenzione, ci si schiuderà dinnanzi un campo del tutto nuovo per la determinazione dell'essenza della tecnica. È la sfera del disvelamento, cioè della Verità.»

L'operare del musicista elettronico, nel campo di un possibile futuro linguaggio dei suoni, è forse il principio di questo «disvelamento» della natura; certo, con tutti i rischi e i pericoli che esso comporta. Heidegger pone in guardia contro questi pericoli della tecnica in generale, ma avverte che la «salvezza» (*Retten*) sta nel «disvelamento» (*Entbergung*) come «producimento» (*das Hervorbringen*), nella τέχνη come ποίησις.

[...]

Sino a che punto il musicista che opera oggi coi mezzi elettronici sia immune dal «culto dell'io» non è dato ancora dire; appare però evidente che sintantoché esso si manterrà

sopra un piano mirante a ritrovare il contatto umano con la «natura del suono», allargando in questo modo la propria percezione sino a ritrovare la ricchezza originaria del mondo sonoro, di quello che potremmo chiamare l'*Ur-Ton-Welt*, al di là di qualsiasi legge tradizionalmente posta o di qualsiasi schema chiuso, la via verso un «ritorno alla natura» appare aperta.

Appare aperta solo e proprio se si tien conto di una filosofia dell'«intenzionalità soggettiva» che, respingendo ogni misticismo ontologico, accetta l'indicazione della tecnica come *Entbergung* della natura (in opposizione all'Husserl delle «essenze» interpretate in senso platonico), ma, nello stesso tempo, non respinge, anzi fa sua quella «riduzione fenomenologica» che, nell'ultimo Husserl, conduce alla *Lebenswelt*, cioè a quella che potrebbe dirsi una «situazione esistenziale» non ancora schematizzata dalle costruzioni filosofiche astratte e dalle tecniche puramente formali.

Nella filosofia del «soggetto» la tecnica viene rivalutata proprio perché, al di là delle «rivelazioni ontologiche», essa ci porta nel processo temporale e nella natura, criticamente concepita come risultato della «riduzione fenomenologica» e concretamente sperimentata e sentita come processo e quindi come relazione. Ed è sorprendente come sia possibile indicare proprio il caso della «musica elettronica» quale esempio positivo di questa funzione della tecnica verso la natura.

L'esigenza di un «ritorno alla natura» nasce solo quando l'uomo si allontana dalla natura. Al centro della crisi della nostra civiltà sta questo crescente allontanamento dalla natura e la conseguente perdita dell'intenzionalità soggettiva dell'uomo nei confronti della natura; per l'uomo primitivo che è nella natura questo problema non esiste. Per un'epoca come la nostra, che è caratterizzata dal dominio della tecnica, che arrischia di rivolgere lo strumento «contro chi l'ha costruito e contro chi lo possiede», un «ritorno alla natura» è l'esigenza più urgente e sostanziale: non attraverso la negazione della tecnica, che porterebbe all'autodistruzione, ma rivalutando la tecnica come processo teleologico nella concreta relazione con la natura.

Quanto non appare ancora chiaro in altri settori dell'attività

artistica, sta forse capitando, in modo radicale, nell'esperienza musicale dell'epoca presente. Il problema della tecnica è oggi, per il musicista elettronico, un problema che investe l'essenza umana del suo stesso operare, prima di essere un problema di linguaggio specifico e meno ancora di estetica. Risalendo alle origini del mondo dei suoni, alla percezione pura del fatto acustico, l'uomo potrà ritrovare veramente se stesso nel contatto perduto con la natura.

Se sarà possibile riaprire questo colloquio con la natura del mondo dei suoni, il compositore, transcendendo i limiti stessi della macchina che gli ha aperto queste possibilità, potrà allora iniziare a costruire un nuovo linguaggio capace di parlare ancora all'uomo e di ritrovare le vie della grande arte.

4. L'orizzonte delle ipertecnologie

Premessa

Siamo giunti all'ultima stazione del nostro itinerario, e i temi che ora ci si presentano - il ciberspazio e la realtà virtuale, la Rete e le ipertecnologie digitali - fanno parte almeno già da due decenni sia di una pubblicistica diffusa e di forte impatto sociale, sia di un fascio di interessi propriamente estetico-filosofici. Insomma, quasi un genere letterario.

Per prima cosa, occorre accennare all'avvicendamento che si sta ormai compiendo nelle aree del mondo economicamente più avanzate fra una tecnologia *hard* di specie meccanica, già supporto della rivoluzione industriale ottocentesca, basata su di un'opposizione tutto sommato artificiosa tra natura e cultura (e che fu il referente ed il modello del grande dibattito sulla Tecnica della prima metà del Novecento), e una ultratecnologia *soft* in cui si potrebbero riscontrare i tratti della calviniana «leggerezza», coordinata non su *frames* e oggetti rigidi e durevoli, ma sui flussi mobili, reversibili dei dispositivi elettronici e telematici a funzionamento non più analogico ma digitale. Non è che la seconda fase accresca o esaspera le caratteristiche della prima: tende invece a disegnare un orizzonte conoscitivo e antropologico - ma certo anche sociopolitico e giuridico - del tutto differente, di cui ancora ci rimane ignota l'ampiezza. Un effetto specifico indotto dal *World Wide Web*, dalla Rete cibernetica che fascia l'intero globo, è quello di affiancare ai processi di massificazione e standardizzazione delle scelte e dei comportamenti (tipici della modernità novecentesca e dei suoi *media*: radio e televisione «generalisti» *in primis*), processi più capillari di differenziazione e selezione socioculturale, rispondenti anche ad esigenze antiautoritarie e di espressività collettiva, e che vedono la nascita in chiave ludico-estetica di tribù

cibernetiche, neocomunitarismi telematici, nicchie digitali interconnesse.

Qual è il ruolo delle arti nella semiosfera? Quanto della loro costitutiva ambiguità semantica, del senso indecidibile di cui ci consegnano l'esperienza, abdiccherà alla logica binaria dell'elaboratore? Insomma, l'arte, nell'era della tecnica dispiegata, dovrà rinunciare a se stessa? Certo è che prima di tutto va imponendosi quel ripensamento delle condizioni sia produttive sia ricettive dell'opera d'arte avviato - lo abbiamo già visto - dalle avanguardie storiche, e che può forse oggi arrivare fino alla messa in questione perfino terminologica della nozione di opera d'arte, verso qualcosa che non ha ancora un nome. O forse sì. Perché molti pensano che potrebbe essere la stessa Rete postalfabetica a prendere le vesti di un nuovo *Ge-samtkunstwerk*, l'«Opera d'Arte Multimediale Totale»: dispositivo, flusso libero da vincoli e confini spaziotemporali in cui produzione e ricezione si scambiano continuamente i ruoli. Dal passato, dal 1928, Paul Valéry (1871-1945) sembra tener conto di questa possibilità in un breve testo vertiginosamente premonitore intitolato non a caso al termine chiave dell'ubiquità, e in cui televisore e realtà virtuale sembrano per certi versi trovare anticipatamente il loro profilo essenziale. L'«antica industria del bello» è destinata a mutare radicalmente. Valéry preconizza per l'immagine ciò che allora, attraverso la radio, era già possibile per il suono, e cioè la «distribuzione della realtà sensibile a domicilio»: allo stesso modo in cui riceviamo direttamente il gas o l'acqua così verranno a trovarci a casa le immagini. E per licenziarle sarà sufficiente «quasi un cenno». Il progresso tecnoscientifico ci permette di scegliere il momento propizio per godere di un prodotto artistico in libertà; ma decisivo è che ciò significa, per Valéry, avvicinarsi alle stesse condizioni della sua creazione.

Si impone allora il problema di un rinnovato parallelismo tra le arti e gli esiti moderno-contemporanei della scienza e della tecnica. Perseguendo un'ipotesi di natura tecnomorfa improntata a McLuhan, Renato Barilli (1935) riscontra tale vincolo simpatetico sia quando, sincronicamente o in termini anticipatori, gli artisti (Cézanne, Seurat, Boccioni) usano ancora strumenti e tecniche tradizionali, sia quando esplicano la loro facoltà inventiva utilizzando direttamente i dispositivi

caratteristici degli attuali sviluppi tecnologici, elaborando ad esempio le immagini elettroniche prodotte dalla *computer graphic*, misurandone le differenze percettive ed emozionali con l'immagine propriamente pittorica. E' all'interno di questo quadro sia descrittivo sia problematico che va intesa la posizione mediologica di Régis Debray (1940). Possiamo distinguervi due direttrici. In primo luogo, egli nota che nel passaggio dall'analogico al digitale l'immagine si svincola dal suo millenario statuto mimetico. Sullo schermo del computer non si avvicinano immagini legate a referenti reali, ma punti e linee costantemente modificabili, sintesi visive di algoritmi, modelli logico-matematici. L'immagine infografica, insomma, si autoproduce, è *causa sui*, come se si fosse giunti ad attingere platonicamente alla purezza del visivo, al visivo «in sé». Il secondo aspetto del ragionamento di Debray converge sulla «tecnoarte», per quanto essa ha finora prodotto, secondo una duplice critica. Le arti derivate dal computer sono un codice senza messaggio: ci offrono immagini astoriche, desituate, e perciò ad altissimo quoziente di adattabilità. Ma proprio questo è il loro limite: in esse l'universale è già dato in partenza, e non è invece esperenzialmente conquistato come compimento di un processo costruttivo. L'altro profilo critico si appunta sulla desensibilizzazione che caratterizza le arti digitali. In esse, «il concetto precede il sentimento»; ma non si fa affatto questione di «anima» bensì di *corpo*, di carne del visibile, di contingenza e palpabilità estetica. Che appunto la tecno-arte non sa donarci perché neanche ne conosce più l'esigenza antropologica. Con ogni probabilità invece, lascia intendere Debray, continuiamo tuttora ad aver bisogno del *pathos* dell'irripetibile, dell'orizzonte di senso che si dischiude all'apparizione di una singolarità insostituibile. Nostalgia dell'aura? Non sarebbe uno scandalo. Come che sia, il problema - ad esempio a proposito della realtà virtuale in cui lo stesso sistema sensorio viene esternalizzato e reso autonomo dal corpo proprio - resta quello di capire a quale profondità l'esperienza artistica venga su queste basi ridefinita. La risposta di Tomás Maldonado (1922) è sostanzialmente ottimista e aperta sul futuro, anche se non aliena da perplessità dovute agli impieghi militari delle neotecnologie. La simulazione iconico-informatica potrà rivelarsi un fruttuoso terreno di

prelievo non solo strumentale ma anche inventivo, tanto da far preconizzare allo studioso italo-argentino la possibilità, sotto l'egida di una rinnovata *vis* progettuale, di una ricomposizione della storica frattura tra arte e ricerca scientifica. Siamo allora alle porte di un nuovo umanesimo ipertecnologico? Se davvero è questa la domanda, le cose si complicano. Dobbiamo quindi fare un ulteriore passo avanti, in una direzione che ci può indicare - sia pure in via esemplificativa - i due versanti (certo reciprocamente permeabili) in cui fatalmente si scinde la riflessione estetico-filosofica una volta alle prese con il rapporto tra arti e ultratecnologie. Le posizioni degli ultimi due autori che qui presentiamo, infatti, appaiono paradigmaticamente opposte. Pierre Lévy (1956) crede di riconoscere nel ciberspazio l'autopoiesi di un ploti-niano Intelletto Universale. Attraverso la telepresenza, l'ubiquità divina (ricordiamo Valéry) scende sulla Terra: «ciò che un tempo fu teologico, ora diviene tecnologico». Al di là del fatto che qui si pongono anche questioni di sobrietà teoretica, in Lévy maturano e si intensificano comunque direttrici già indicate in alcune punte del dibattito primonovecentesco, in particolare il superamento della distinzione tra autore e fruitore, emittente e ricevente, su cui Brecht e Benjamin - abbiamo visto - avevano già detto l'essenziale,. Le arti insomma, secondo questa prospettiva, non saranno costrette a rinunciare a se stesse nella misura in cui si mostreranno disponibili a mutare i loro connotati perfino fenomenici, adeguandosi alla virtualizzazione fluida e indefinita del mondo digitale. Ove non ha più senso allestire una teoria del genio né dell'originalità individuale: il gran gioco dei linguaggi, afferma Lévy, «non è più riservato ai soli artisti». Liquidato perlomeno in sede teorica ogni conflitto, siamo dunque in presenza di una irenica riconciliazione finale tra arte e tecnica, tra il «poetico» e la Megamacchina? In realtà, i giochi restano (fortunatamente) aperti. Se prendiamo in considerazione le posizioni di Jean Baudrillard (1929), infatti, lo scenario muta non di poco. L'avanguardia, per il saggista francese, è morta perché - in modo più o meno parodico e perverso - si è realizzata. L'arte, sottoposta alla ipervisibilità che uccide lo sguardo autenticamente comprensivo, ha rinunciato a cambiare il mondo e la vita perché -

annettendoseli come *readymade* - ha voluto diventare direttamente mondo e vita. E qui viene sconfitta, perché proprio in questo modo essa si subordina da un lato alla forza vincente dell'ultra-tecnologia, dall'altro diventa schiava dei propri stessi riti autopromozionali.

L'arte di oggi è il metalinguaggio della banalità, aspira allo splendore della superficie ma in termini essi stessi superficiali. Non lavora alla soppressione del senso o ad alimentare la memoria del negativo (come nei grandi: in Beckett, Godard o Bacon), piuttosto si identifica con una strategia commerciale dell'insignificanza. Ed il rapporto diretto con i media inseriti nel processo creativo? L'immagine ad alta definizione, argomenta Baudrillard, segna in realtà una progressiva sdefinizione dell'immagine. Nutrendosi della simulazione perpetua, le immagini virtuali mostrano solo un'inutile e rituale perfezione: non possiedono né diffondono il gusto dell'ellisse, del vuoto, di qualcosa che collassa e cede internamente. Ma che proprio per questo affascina e seduce. Un gusto, un fascino, una seduzione conservati invece dalla fotografia (quella che Baudelaire auspicava si limitasse alla sfera pratico-funzionale senza «colonizzare» il «poetico»), che con il suo procedimento tecnico irrealizza il tempo fluente conservando così il momento critico-negativo rispetto al dato. E' per questo che tra le pagine di Baudrillard ne abbiamo scelte alcune su Andy Warhol, in cui l'artista viene presentato come la figura decisiva di un'inedita antropologia senza *anthropos*, senza uomo. Warhol è l'eroe gelido ed estremo dell'anti-*pathos*, della perfetta e spietata riproduzione senza prototipo, dell'introiezione disincantata e deliberatamente inumana del macchinico, il replicante alle prese con una serie di simulacri dimentichi perfino di aver dimenticato la differenza tra apparenza e realtà. Alla parabola warholiana potrebbero perfettamente applicarsi le parole del Bataille dell'*Esperienza interiore*: «Non posso arrivare a toccare l'estremo se non nella ripetizione, dal momento che mai sono certo di averlo raggiunto né mai lo sarò». Ma allora non si celerà forse qui, del tutto paradossalmente, l'inizio di una possibile risposta all'interrogazione radicale che la tecnica, «piega interna» dell'arte, muove all'arte stessa? In Warhol vi è la riproduzione moltiplicata all'infinito di un originale assente, dunque egli si

affranca anche dall'estetica della copia, ancora legata all'enfasi mimetica. Tendenzialmente, allora, è come se non vi fosse più alcuna differenza con la forza immediatamente, sorgivamente produttiva della tecnica. Ma proprio per questo Warhol è riuscito forse a fare della tecnica più che una forma d'arte una forma di vita: dunque, in qualche modo, ad inglobarla in un movimento che la supera. Un comportamento, un *ethos* integralmente tecnicizzato di per sé sporge al di là della tecnica stessa, ed in quanto tale va oltre il proprio contenuto. Conclude Baudrillard, parafrasando una famosa dichiarazione di Warhol, che in fin dei conti «non tutti hanno la fortuna di essere una macchina». Ebbene, anche se ormai affidata al comportamento e non più alla forma, al caso e non più alle opere, forse qui balena - come riappropriandosi di se stessa in un sussulto estremo - l'ultima elettiva apparizione, beffarda e luttuosa, del genio.

4.1. *Una prefigurazione della Rete*

[da Paul Valéry, *Scritti sull'arte**]

* pp. 107-109.

Le nostre belle arti sono state istituite - e i loro caratteri e il loro uso fissati - in un tempo molto diverso dal nostro, da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante in confronto a quello che possediamo noi. Ma il sorprendente sviluppo dei nostri mezzi, la duttilità e la precisione che hanno raggiunto, le idee e le abitudini che hanno introdotto ci garantiscono cambiamenti imminenti e assai profondi nell'antica industria del bello. Vi è in tutte le arti una parte fisica che non può più essere considerata e trattata come si è fatto finora, che non può prescindere dalle realizzazioni della conoscenza e delle capacità moderne. Né la materia, né lo spazio, né il tempo sono da vent'anni ciò che erano sempre stati. Bisogna aspettarsi che novità così grandi trasformino completamente la tecnica delle arti, agiscano con essa sulla stessa invenzione, giungano forse a modificare meravigliosamente anche la nozione di arte.

Sicuramente saranno dapprima solo la riproduzione e la trasmissione delle opere a vedersi coinvolte. Saremo in grado di trasportare o ricostituire in qualsiasi luogo il sistema di sensazioni, - o più esattamente, il sistema di eccitazioni, - che emana in un luogo qualunque un oggetto o un avvenimento qualunque. Le opere acquisteranno una sorta di ubiquità. La loro presenza immediata o la loro restituzione a qualsiasi epoca obbediranno al nostro richiamo. Non esisteranno più solo in se stesse, ma ovunque ci sarà qualcuno, e qualche strumento. Saranno solo una sorta di fonti o di origini, e i loro benefici si troveranno o si ritroveranno interi dove si vorrà. Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano

nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno. Come siamo abituati, se non assoggettati, a ricevere nelle nostre case l'energia in forme diverse, così troveremo assai semplice ottenere o ricevere quelle variazioni o oscillazioni rapidissime con cui gli organi dei nostri sensi, che le percepiscono e le integrano, fanno tutto ciò che sappiamo. Non so se un filosofo abbia mai sognato una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio.

La musica, tra tutte le arti, è la più vicina a essere trasmessa in maniera moderna. La sua natura e il posto che occupa nel mondo la designano a essere modificata per prima nelle sue forme di distribuzione, di riproduzione e anche di produzione. Essa è, tra tutte le arti, la più richiesta, la più inserita nella realtà sociale, la più vicina alla vita, di cui anima, accompagna o imita il funzionamento organico. Che si tratti dell'andamento o della parola, dell'attesa o dell'azione, della regola o delle sorprese della nostra durata, essa sa carpirne, combinarne, trasfigurarne gli aspetti e i valori sensibili. Tesse per noi un tempo di vita posticcia, sfiorando gli aspetti di quella vera. Ci abituiamo, ci affidiamo a lei con delizia come alle sostanze *giuste, potenti e sottili* che vantava Thomas de Quincey. Poiché essa se la prende direttamente con la meccanica affettiva di cui si serve e che manovra a suo piacere, è per sua natura universale; affascina, fa danzare su tutta la terra. Come la scienza, diventa bisogno e derrata internazionale. Questa circostanza, unita ai recenti progressi nei mezzi di trasmissione, poneva due problemi tecnici:

I. Fare ascoltare in un punto qualunque del globo, nello stesso istante, un'opera musicale eseguita non importa dove.

II. In un punto qualunque del globo, in qualsiasi momento, riprodurre a volontà un'opera musicale.

Questi problemi sono stati risolti. Le soluzioni si fanno ogni giorno più perfette.

Siamo ancora abbastanza lontani dall'aver addomesticato così i fenomeni visibili. Il colore e il rilievo sono ancora

piuttosto ribelli. Un sole che tramonta sul Pacifico, un Tiziano che si trova a Madrid non possono ancora essere dipinti sul muro della nostra camera con la forza e l'illusione con cui riceviamo una sinfonia.

Questo si farà. Forse faranno ancora meglio, e sapranno farci vedere qualcosa di ciò che è in fondo al mare. Ma per quanto riguarda l'universo dell'udito, i suoni, i rumori, le voci, i timbri ormai ci appartengono. Possiamo evocarli quando e dove vogliamo. Poco tempo fa non ci era possibile godere della musica quando e come volevamo. Il nostro godimento doveva adeguarsi a un'occasione, a un luogo, a una data e a un programma. Quante coincidenze erano necessarie! Adesso invece ci siamo liberati da una schiavitù così contraria al piacere, e perciò così contraria alla più squisita intelligenza delle opere. Poter scegliere il momento di un godimento, poterlo gustare quando non solo è desiderato dallo spirito, ma anche preteso e quasi già prefigurato dall'anima e dall'essere, equivale a offrire le maggiori possibilità alle intenzioni del compositore, perché significa permettere alle sue creature di rivivere in un ambiente vivo ben poco diverso da quello della loro creazione. Il lavoro dell'artista musicista, autore o virtuoso, trova nella musica registrata la condizione essenziale di un rendimento estetico altissimo.

Mi viene ora in mente uno spettacolo di fantasia che ho visto da bambino in un teatro straniero. O che credo di aver visto. Nel palazzo del mago, i mobili parlavano, cantavano, sottraevano all'azione una parte poetica e canzonatoria. Una porta che si apriva suonava una fanfara esile o pomposa. Non ci si poteva sedere su un pouf senza che quello, schiacciato, non gemesse qualche parolina gentile. Ogni cosa, appena sfiorata, emanava una melodia.

Spero bene che non si arriverà a questi eccessi di magia sonora. Già non si può più mangiare o bere in un caffè senza essere disturbati da concerti. Ma sarà meravigliosamente dolce poter trasformare a piacere un'ora vuota, una serata interminabile, una domenica che non finisce mai, in malie, in tenerezze, in moti interiori dello spirito. Ci sono giornate tetre; persone molto sole, e manca solo che l'età o l'infermità le costringano in se stesse perché ne soffrano anche troppo.

Questi vani e tristi lunghi momenti, e questi esseri votati agli sbadigli e ai pensieri tristi, eccoli ora in grado di dare ornamento o passione al loro vuoto.

Tali sono i primi frutti che ci propone la nuova intimità della musica con la fisica, la cui immemorabile alleanza già tanto ci aveva dato. Se ne vedranno ben altri.

4.2. Dal pennello al computer

[da Renato Barilli, *Il ciclo del postmoderno**]

*pp. 171-77.

Tra i vari strumenti tecnologici da mettere alla prova, non poteva mancare la famiglia di quelli che si avvalgono dell'«immagine elettronica», ovvero di un sistema compositivo ottenuto con un numero discreto di impulsi luminosi, i cosiddetti *pixel*, allineati in file regolari come in un ben ordito pallottoliere, e quindi tanto simili a due procedimenti ben noti nella storia dell'arte: i lontani mosaici ravennati o bizantini, e i vicini dipinti della stagione divisionista. Non per nulla è invalsa la similitudine per cui si parla comunemente di un «mosaico elettronico», con la conseguenza di conferire a un ritrovato basilare del nostro presente-futuro una patina di antichità, e di verificare subito, per questo aspetto, il compiersi del grande cortocircuito, per effetto del quale il progresso, in realtà, sta curvando, «torna indietro», o quanto meno traccia una traiettoria spiraliforme, riportandoci sulla verticale di stagioni stilistiche già conosciute secoli fa. In effetti il «mosaico elettronico» recupera alcune proprietà del suo lontano progenitore, tra cui la tendenza a ridurre la profondità, a comporre in superficie, evidenziando i contorni e le superfici. Li congiunge, insomma, una comune tendenza all'astrazione, nel significato etimologico che il termine ha, appunto, nella storia degli stili, con particolare riferimento alle fasi arcaiche. E il Divisionismo di Seurat e compagni entra molto bene nella partita, all'insegna del cortocircuito, della soluzione-ponte tra passato e futuro. Ricordiamoci della straordinaria intuizione di Marshall McLuhan secondo cui, appunto, Seurat è un grande pioniere in quanto prevede che la cultura del nostro tempo conoscerà procedimenti di massa fondati su quel metro del

comporre a piccole unità «discrete», a piccoli impulsi cromatici, con l'inevitabile effetto connesso dell'astrazione. Ovvero, l'arte contemporanea ha scelto a favore dell'astrazione, della stilizzazione, dell'*à plat* e via dicendo, non solo, o non tanto per ragioni di testa, per capricci intellettuali, per sofisticati esperimenti di *élite*, ma anche per abituarci a quello che, grazie ai televisori, sarebbe divenuto un linguaggio «popolare», un modo estremamente diffuso di fruire delle immagini.

Sappiamo bene, però, che al «mosaico elettronico» si approda per due strade ben diverse tra loro, corrispondenti anche a due distinti cicli tecnologici, e di conseguenza a due «matrimoni» diversi con l'arte. Due cicli che si sono succeduti anche nel tempo. Dobbiamo distinguere, infatti, tra i procedimenti di lettura e di riporto delle immagini reali, che si effettuano con le telecamere e appartengono alla videoregistrazione, e quelli di tutt'altra natura che sono affidati ai computer, nel qual caso sul monitor appare un'immagine sintetica, autofondata, uscita per intero dalla progettazione umana. Sono anche, se si vuole, le grandi vie contrapposte dell'analisi e della sintesi, dell'analogia e invece del formalismo logico autofondata, di una soggezione quasi-naturalistica al mondo esterno, e di un orgoglioso atto di fede nelle proprie capacità creative.

Certamente il processo di «lettura» analitica, analogica della realtà è stato il primo ad affacciarsi sulla scena dell'arte sperimentale - così come esso mantiene pure un primato a livello di utenza pubblica, nei programmi emessi ogni giorno dalle varie reti e stazioni, di cui siamo tutti fruitori per un monte-ore che va sempre aumentando. Ma per questa via l'«immagine elettronica» cerca di inseguire la rivale che l'ha preceduta, l'immagine foto-cinematografica, e giunge quindi a tradire la propria vocazione strutturale che la destinerebbe a forme astratte, stilizzate, magre e intellettuali. Infatti la logica dello schema compositivo affidato ai *pixel* vorrebbe solo immagini «a bassa definizione», a maglie rade; se invece il fine è quello di rivaleggiare con la fedeltà naturalistica e riproduttiva dei processi fotochimici, bisogna ispirarsi all'«alta definizione», il che, oggi, è anche possibile (basta aumentare il numero dei *pixel*), ma non per questo cessa di costituire un

tradimento rispetto a ragioni intrinseche.

Eppure, la grande stagione della video-riproduzione è vissuta di questo tradimento, compensato d'altronde da una virtù attraverso cui il flusso elettronico ha riaffermato i suoi vantaggi rispetto al rivale fotochimico: la rapidità di «presa». La registrazione affidata alla telecamera, lo sappiamo, lo abbiamo teorizzato, costituisce una specie di specchio elettronico, un Narciso alla fonte, consentendo così ai comportamenti, alle *performances* di «restare», di venir registrate senza perdere quasi nulla della loro fragranza e fragranza fenomenica. Il *video-recording*, insomma, non ha bisogno dei tempi morti dello «sviluppo», ma consente una fluenza diretta dalla vita all'immagine, il che spiega come un tale mezzo risultasse perfettamente congenito, appunto, alla stagione concettualcomportamentistica: in essa, si chiedeva di poter fissare per sempre le belle, intense movenze dei corpi, gli esercizi aprici, le gesticolazioni elementari e così via. Meglio quindi che la registrazione fornisse un grado di definizione abbastanza alto, il che contribuiva ad aumentarne il quoziente d'informazione; e pazienza se d'altronde l'immagine era in bianco e nero, dato che non si puntava su un suo edonismo intrinseco, ma appunto su una sua fedeltà di documento, di sostituto offerto al posto della realtà, cui avremmo dovuto presenziare di persona. Infatti, il rituale delle *performances* puntava sull'attualità più piena, sul «qui e ora», cui si poteva soprassedere solo se esistevano adeguate garanzie circa una piena conformità dell'immagine sostitutiva. Illusionismo, insomma, piuttosto che astrazione e riduzione; però illusionismo in tempo reale, il che valeva a riscattarlo almeno parzialmente, a preservarlo dai fastidiosi trucchi dell'immagine dipinta.

Totalmente diversa la logica del computer, che in qualche modo esclude la realtà esterna, e pone l'uomo di fronte ai propri processi mentali, solo con i propri fantasmi, equazioni, algoritmi; anche se il flusso elettronico fornisce, anche in questo caso, il solito bene inestimabile della velocità smisurata (la più alta ottenibile nel nostro universo, anzi, praticamente corrispondente alla simultaneità). E in un simile ambito operativo non c'è più un'immagine di partenza da restituire: non siamo cioè al processo di una *adaequatio rei et intellectus*;

esiste solo un'immagine d'arrivo, o meglio, una estrinsecazione, una concretizzazione del «calcolo» mentale; questa addirittura potrebbe anche non esserci, se davvero portassimo a vette avanzate i poteri dell'intuizione intellettuale; se fossimo come tanti Beethoven, capaci di sentire i ritmi musicali anche nella più totale sordità fisica. In un certo senso, l'arte nata dal computer muove dal fronte del «concettuale», o quanto meno adotta l'aureo precetto che intimava di «vivere nella propria testa». Ma d'altra parte, «non siamo angeli», come riconosceva già Socrate, e quindi è inevitabile che i più puri concetti, come per esempio quelli su cui si basano le parole, poggino su qualche estrinsecazione sensibile, sonora o grafica. Di fatto, i calcoli sofisticati del computer approdano pur sempre a un'immagine, ma appunto in questo caso calza loro a meraviglia il «mosaico elettronico», ovvero un qualche schema magro, affidato allo spolverio rado ma intenso dei *pixel*, traccino essi, appunto, gli schemi grafici delle parole, o gli elementi primari della grammatica visiva, le linee e le superfici.

E tuttavia, come l'immagine analitica e analogica della video-re-gistrazione correva il rischio di essere troppo illusionistica, troppo tributaria dell'universo fotografico, così pure l'immagine sintetica ottenuta col computer potrebbe peccare di aridità, di schematicità: presentare, insomma, gli inconvenienti che di frequente hanno aduggiato l'arte astratta (o «concreta», come sarebbe più corretto definirla) di specie geometrica e *optical*: per intenderci, la discendenza da Mondrian e da Malevic. Ma, ecco il punto che ci fa entrare nel vivo della mostra, il calcolatore ormai è divenuto straordinariamente adulto e maturo, e fornisce oggi la possibilità di dar luogo a morfologie che, pur restando sempre di origine sintetica, consentono ugualmente gradi estremi di *souplesse*, di *nuance*, che cioè non puniscono in misura eccessiva i valori della manualità, dell'estro, dell'invenzione, con i suoi scarti dalla norma. E siamo così al continente della *computer graphic*, che offre un perfetto connubio tra la programmazione propria dell'universo dei calcolatori e le risorse che per tradizione appartengono alla grafica, appoggiata alla diade linea-superficie, magari con qualche incursione nella terza dimensione; una terza dimensione che a

sua volta nasce come in un clima di stupore, di lucida «intenzionalità», e dunque è tutt'altra cosa dalla sciatta disinvoltura con cui il mondo naturalistico è abituato a trattare il volume e i connessi giochi chiaroscurali, fino a considerarli un comune e banale appannaggio della visione.

Intanto, si è riusciti a risolvere quella che, con buona approssimazione, si potrebbe chiamare la «quadratura del cerchio», ovvero il problema di catturare la fluidità delle curve tracciate «a mano libera» dall'artista (la base di ogni attività grafica degna di questo nome) nel mondo chiuso degli algoritmi, del «calcolo»: con qualche minima costrizione, che in fondo contribuisce a imporre una disciplina alla fluida manualità artistica, ma consentendole di mantenere buone dosi di flessibilità, scioltezza, elasticità, e così via: dalle forme chiuse alle forme aperte, da un geometrismo rigido alle libertà dell'informale; anche se, certo, un processo di stilizzazione astrattiva, e quindi anche decorativa, è sempre immanente alla grafica ottenuta col computer; e quindi il segno non può attingere il grado di drammaticità che conosceva, poniamo, il *dripping* pollockiano; ma non è detto che questo sia un male, un tale connotato ci riporta, ancora una volta, alle origini della contemporaneità, al Divisionismo seuratiano, che era sempre accompagnato da un coefficiente ornamentale, e viveva in simbiosi col gusto dell'astrazione simbolica. Ed è già stato osservato più volte come la nostra *fin-de-siècle*, posta sotto la cappa protettiva dell'elettronica, presenti tante simpatie e analogie con la *fin-de-siècle* per antonomasia, cioè, appunto, col clima del Simbolismo (e di tutta la rete dei fenomeni ad esso connessi: Art Nouveau, Liberty, Florealismo ecc.).

Quello che si dice per i tracciati lineari, vale anche per le campiture: da un lato, certo, quelle che si ottengono col computer sono più esatte e meccaniche delle altre ottenute con le libere stesure del pennello, o della spatola: appaiono più unificate e omogenee, meno personali; d'altra parte, è un vantaggio poterle stendere con ritmo sicuro e inesorabile, senza errori esecutivi; grazie a una perfetta campitura degli occhielli, delle sagome delineate, magari con contorni molto liberi e sinuosi, dagli algoritmi che a loro volta si sono impadroniti dei profili abbozzati a suo arbitrio dall'artista; il quale, così, è affrancato dai tempi lunghi cui dovrebbe

sottostare, in un procedimento manuale, per attendere che le varie stesure si asciughino (se ottenute con colori diluiti nell'acqua), e per evitare che sbavino, colino, si diffondano troppo.

Si aggiunga il fascino di quel colore particolarissimo emanante dai *pixel*, quel colore-luce, che tale è in senso letterale, fisico, e che, ancora una volta, esaudisce i voti coltivati a suo tempo da Seurat e compagni, i quali tentavano disperatamente di eliminare le impurità fisiche dei colori fabbricati industrialmente, e quindi rinunciavano a mescolarli, affidavano il *mixing* alla retina dello spettatore, o ancor più alla recezione neurologico-psicologica interna. Ma soprattutto, il cromo-luminarismo predicato da Seurat rimaneva totalmente dipendente da una fonte di illuminazione esterna (il sole o qualche luce artificiale), senza la quale i pigmenti più ghiotti e accesi nulla potevano, rimanevano condannati a un'opacità inesorabile. Laddove i *pixel*, queste «tessere» del mosaico postmoderno, brillano di luce propria (finché, beninteso, non si stacchi la presa...), hanno un incanto inconfondibile, non ottenibile con le mestiche comuni.

Ma soprattutto, la *computer graphic* gode del bene inestimabile del movimento, ponendo la più valida candidatura a essere considerata come la più autentica arte cinetica del nostro tempo. Infatti, non solo i programmi dei computer odierni riescono ad adattarsi alle curve libere, ai grafismi sciolti degli artisti, ma li restituiscono anche nella successione temporale dell'atto, del gesto che li traccia. La pittura cessa di essere un'arte dello spazio per affondare anche nel tempo, e nel movimento, che delle altre due dimensioni è la risultante fedele, senza perdere per strada alcuna delle sue prerogative migliori. È come se una cinepresa o una telecamera seguisse il balletto dei guizzi muscolari attraverso cui si esprime l'artista: anzi, molto meglio, in quanto nel caso della *computer graphic* il produttore può uscire di scena, con l'ingombro imbarazzante del suo corpo, imbarazzato a sua volta per il fatto di doversi esibire davanti a un «occhio», per quanto discreto esso sia. Anche se, più precisamente, il tempo dell'immagine computerizzata non è «reale», cronachistico, bensì an-ch'esso ricostruito, calcolato, memorizzato a intervalli; ma tempo è, l'immagine procede, si svolge sotto gli

occhi degli spettatori: una pro-cessualità che concerne di pari passo le componenti propriamente grafico-lineari così come quelle di stesura, anch'esse affidate a una progressione ferma e sicura: col vantaggio di poter mutare la chiave cromatica a piacere; una campitura rossa può successivamente essere «provata» in verde, in blu, in giallo, con quel potere di variazione che non è consentito da un'immagine eseguita direttamente, in esemplare unico, ma che, semmai, era già accessibile ricorrendo a procedimenti di «immagine moltiplicata» affidati alla stampa: per esempio le litografie.

E in fondo, questa potrebbe essere anche la conclusione su un piano pratico-operativo: con la *computer graphic* è nato un mezzo potentemente alternativo per «moltiplicare» l'immagine: un mezzo capace di sostituire appunto la litografia, che fino a oggi era la sola a consentire simili mutamenti di chiave cromatica, simili esercizi di variazione seriale attorno a un motivo centrale; e che inoltre pagava tale facoltà di variazione con l'obbligo di imporre all'artista un certo *à plat* di base, una certa stilizzazione-astrazione: per cui, si sa, non è il caso che ricorrano alla litografia gli artisti che si propongono effetti di realismo spinto, ad «alta definizione». D'altronde, il mezzo litografico non riesce ad avventurarsi nelle dimensioni del tempo e del movimento, come invece sa fare magnificamente la *computer graphic*. Forse esso conserva un vantaggio residuo nel fatto di darci un prodotto cartaceo abbastanza tradizionale, laddove lo stampaggio di immagini computerizzate è, almeno per ora, di qualità abbastanza scadente, inferiore ai risultati «in presa diretta»; e dunque il modo migliore di fruire della *computer art* è di lasciarla vivere nella sua sede legittima, sui monitor, cosa che implica però un'educazione particolare, da parte dei fruitori, un radicale mutamento di abitudini consolidate. A ciò dovrebbero contribuire in particolar modo gli edifici pubblici, che potrebbero adottare un nuovo sistema di interventi decorativi, costituito da video-proiettori giganti (in luogo dei consueti pannelli di ceramica, poniamo), sui quali potrebbero avvicinarsi, appunto, immagini di *computer graphic*, provviste del bene inestimabile del movimento, e oltretutto poste in grado di essere mutate a piacere dai custodi o dai frequentatori di quegli edifici (un po' come oggi già avviene in campo musicale, dove è lecito in ogni momento

«cambiare disco»; e guarda caso, anche i programmi di arte computerizzata oggi si danno anch'essi su disco). Del resto, se tali nuove frontiere della decorazione possono apparire un «futuribile», già ai nostri giorni la *computer graphic* ci accoglie, ci accompagna come oggetto fisso dello scenario abituale attraverso i *videogames*, suppellettili d'obbligo di ogni bar e luogo d'intrattenimento. E appunto sui loro monitor si dispiega un perfetto concentrato del cortocircuito antico-moderno, passato-futuro, qualche bellissima favola sospesa tra fantascienza e «spirito romanzo», appoggiata a un linguaggio astratto-decorativo, stilizzato, arabescato.

4.3. *Estetica del virtuale*

[da Tomás Maldonado, *Reale e virtuale**]

* pp. 48,51-52,57-59, 76-78.

La nostra è stata definita una civiltà delle immagini. Si può accettare questa definizione, anche se, a ben guardare, tutte le civiltà sono state civiltà delle immagini. Questa definizione sarebbe più vera, se aggiungessimo che la nostra è una civiltà in cui un particolare tipo di immagini, le immagini *trompe-l'oeil*, raggiungono, grazie al contributo di nuove tecnologie di produzione e di diffusione iconica, una prodigiosa resa veristica. Ciò appare chiaro con l'invenzione della fotografia e poi, in modo più evidente, con quella della cinematografia e della televisione. La conferma più incisiva viene, oggi, dall'avvento della grafica computerizzata, soprattutto se si pensa ai suoi ultimi sviluppi finalizzati alla produzione di *realtà virtuali*.

[...]

Il fatto che, per esempio, mettendoci una cuffia oculare (*eye-phone*), infilandoci un guanto intelligente (*data-glove*) e indossando una tuta intelligente (*data-suit*), siamo in grado di *entrare* in una realtà illusoria e *viverla* come se fosse reale (o quasi), è un passo evidente in questo senso. Ora siamo in condizione di perlustrare dall'interno una realtà che è la controfigura della nostra. Il che sarebbe, in pratica, come proiettarsi dentro un *videogame*. E ciò senza rischio alcuno per noi stessi, in quanto la nostra azione in tale spazio si compirebbe solo con la vicaria complicità di un nostro sosia, di un *alter ego* digitale.

Ma nel caso in cui il *videogame* sia un *wargame*, questa presenza-assenza dell'operatore può avere impieghi tutt'altro che ludici. Esempi premonitori di tali impieghi li abbiamo

intravisti in alcuni dei congegni adoperati nella guerra del Golfo (1991), congegni che, seppur in modo ancora incipiente, si sono avvalsi di tecniche informatiche atte a consentire la presenza-assenza dell'operatore. E' nata così la famigerata *guerra pulita*. Pulita di sicuro per l'utilizzatore di questi congegni (oppure per gli spettatori televisivi), terribilmente *sporca* invece per chi ne ha dovuto soffrire gli effetti, ossia per le vittime tra la popolazione civile.

È giusto sostenere che l'emergente *cultura della virtualità* (o, se mi si consente, *dell'ipervirtualità*) debba prefigurare sempre e comunque una sorta di irreversibile straniamento nel nostro rapporto con il mondo reale? In altri termini: è corretto escludere, in linea di principio, che la frequentazione delle realtà virtuali sia in grado di contribuire a un arricchimento, e non sempre a un impoverimento, del nostro rapporto conoscitivo e in ultima analisi operativo con il mondo reale?

Si tratta, in sostanza, di sapere se la produzione computazionale di immagini ad altissima fedeltà, ossia le pratiche e i prodotti dell'attività eidomatica, siano veramente in grado di arricchire la nostra esperienza, anzi di fornirci più esperienza di quella che noi avremmo potuto raccogliere, senza la mediazione dell'immaginale, in un rapporto, diciamo, *empirico* con la realtà. La questione sollevata concerne ciò che è stato chiamato il «valore conoscitivo dell'immaginale». È una questione che va ben oltre il particolare genere di immagini che stiamo qui esaminando, giacché riguarda tutto l'universo delle immagini illusorie.

È evidente però che le immagini computazionali ad altissima fedeltà, così come tutti gli altri «fantasmi di veglia», non possono essere equiparate alle immagini sognate. La loro somiglianza è molto remota. Alla domanda: «Le realtà virtuali sono esperienze?», io non esiterei a rispondere affermativamente.

Sono consapevole che, così facendo, mi espongo all'accusa di flagrante contraddizione nel mio modo di trattare l'argomento. Da un lato, denuncio il fatto che, a parer mio, le realtà virtuali ci allontanano dall'esperienza; dall'altro, sono disposto ad ammettere che esse cadono, per dirla con le medesime parole di Dennett, all'interno e non fuori dei confini dell'esperienza. E' vero, i due assunti non collimano tra loro. Si

dimentica però che la contraddizione è nello stesso oggetto esaminato.

Vi è infatti un'ambivalenza di fondo nelle realtà virtuali. Anzi, in tutta la cultura della virtualità. Si tratta però di un'ambivalenza con la quale noi dobbiamo fare i conti se vogliamo (come vogliamo) resistere alla tentazione di interpretare unilateralmente il fenomeno. Anche a prezzo di dover ammettere una certa ambivalenza nell'impianto logico della nostra stessa trattazione.

Sul perché io ritengo che le realtà virtuali favoriscano il nostro straniamento dalla realtà, credo di essermi soffermato a lungo, e di avere apportato, penso, alcune buone ragioni a sostegno della mia tesi. Vorrei ora discutere i motivi per i quali, nello stesso tempo, si può ritenere che, in determinati contesti, esse possano avere un indubbio valore conoscitivo.

[...]

Prendiamo ora in esame un settore in cui il ricorso alle immagini virtuali è molto significativo. Mi riferisco a quel settore che, per intenderci, chiamerò «artistico». Un settore che per la sua vivacità, tenacia e intraprendenza sperimentale, si configura ormai come uno dei punti di riferimento forti nello sfruttamento del potenziale creativo della virtualità. Infatti, esso appare come uno dei principali fattori propellenti, a livello di divulgazione pubblica, di questa tematica. Fino al punto che le realtà virtuali vengono di solito identificate come qualcosa che riguarda esclusivamente il mondo dell'arte.

Abbiamo illustrato, in diversi passaggi di questo testo, che non è così, che il fenomeno investe certo l'arte, ma anche molte altre sfere della nostra cultura. Non è neppure vero, come taluni sostengono, con il malcelato proposito di relativizzarlo (e banalizzarlo), che il fenomeno abbia attinenza soltanto con i *videogames*. Ferma restando l'infondatezza di tali (e altre simili) valutazioni, è indubbio che il rapporto arte-virtualità è un fatto di estremo interesse. Non si tratta di un evento fortuito o marginale, ma costituisce, a ben guardare, uno sbocco assai promettente al ricco ventaglio delle tendenze (e intuizioni) che si sono manifestate nel panorama dell'arte negli ultimi cinquantanni. Forse mi sbaglio, ma ho l'impressione che siamo di fronte all'emergere di una inedita prospettiva di ricerca in cui tutte le tendenze, senza offuscare

ovviamente le proprie peculiarità, potranno convergere.

Con la benevolenza dei critici d'arte (che non do per scontata), vorrei azzardare alcune riflessioni in proposito. Esaminando il variopinto universo artistico dall'ultimo dopoguerra in poi, mi ha sempre colpito il fatto che ci sono alcuni pochi nuclei, peraltro assai costanti, intorno ai quali si possono raggruppare le diverse tendenze. Vi è, per esempio, il nucleo del non-figurativismo (astrattismo, concretismo, op art, espressionismo astratto ecc.), il nucleo performativo (happening, arte concettuale, land art, minimal art ecc.), il nucleo dell'immagine programmata (arte programmata, arte cinetica, videoarte, computer art ecc.), il nucleo del realismo (neorealismo, iperrealismo ecc.).

Sono consapevole dei rischi insiti in ogni classificazione, in ispe-cie in quella artistica. Gli esperti potranno contestare totalmente o parzialmente questa mia classificazione, ma io sono persuaso che essa descrive, con ragionevole approssimazione, alcuni orientamenti effettivamente riscontrabili nel periodo storico esaminato. Al mio scopo, questo è più che sufficiente. Ciò che mi interessa constatare è che ognuno di questi raggruppamenti può trovare adesso nelle realtà virtuali (intese in senso forte o debole), una conferma clamorosa dei rispettivi programmi e presupposti. Un nuovo eclettismo? Non direi. Mi pare che si stia avverando una situazione di tutt'altro tenore. E cioè: che diverse tendenze artistiche, pur con visioni contrapposte, si stiano ora aggregando intorno al medesimo serbatoio di tecniche - tecniche di produzione iconiche informatiche - dal quale ognuna di esse spera di potersi rifornire. Senza con ciò tradire le loro originarie matrici programmatiche. Il che non esclude, sia chiaro, che talvolta si possano dare, come sempre di più accade, vere e proprie convergenze di interessi creativi tanto nella concezione quanto nella produzione delle diverse opere.

Se questa direttrice di marcia si confermasse, non è da escludere che, prima o poi, si possa verificare una svolta di vasta portata nella storia delle avanguardie artistiche. Senza voler sminuire il loro in-dubbio contributo all'arricchimento della cultura contemporanea, mi sembra di poter dire che i risultati sinora raggiunti non sono stati all'altezza delle loro poetiche. Le cause vanno ricercate nel fatto che molti degli

affascinanti scenari prospettati da quelle poetiche, privi dei mezzi tecnici per essere realizzati, hanno assunto il carattere di ingegnose scaramucce, di provocatori assaggi in preparazione di qualcosa che doveva arrivare. E che poi non è arrivato.

Inoltre, il prezzo pagato per l'allontanamento dell'arte dal mondo della scienza è stato molto alto. Perché si dimentica spesso che, se da un lato la laicizzazione dell'arte ha consentito di vanificare (o più cautamente: di rendere meno esplicito) il legame di sudditanza che, nel bene o nel male, aveva avuto da sempre con il potere-committente, dall'altro lato la stessa laicizzazione ha nullificato, per motivi molto più complessi, il fecondo rapporto esistente, anche questo da sempre, tra la produzione artistica e quella scientifica. Quest'ultimo aspetto della laicizzazione ha avuto, ritengo, effetti perversi sullo sviluppo delle arti visive contemporanee.

Ci sono tuttavia fondati motivi per credere che le cose stiano cambiando. Verosimilmente, gli ultimi, eclatanti progressi nella produzione di immagini di sintesi, progressi che riguardano le scienze e le tecnologie informatiche (ma non solo esse), possono favorire, almeno in linea teorica, un risanamento della spaccatura tra arte e scienza. Senza voler correre troppo con i futuribili, di solito tanto suggestivi quanto ingannevoli, si può comunque ipotizzare che da tale ravvicinamento potranno trarre indubbi vantaggi tutti coloro che sono impegnati nella sperimentazione artistica e comunicativa. Sempre in linea teorica, si può congetturare che le diverse poetiche, anche quelle in apparenza più chimeriche, forse troveranno finalmente i mezzi produttivi all'altezza delle loro intuizioni.

Dipenderà quindi da noi se, nel futuro, vorremo fare di questi mezzi, in nome di una ideologia della dematerializzazione universale, un uso alienante, oppure farne invece, come io ritengo che si dovrebbe, un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell'uomo con il mondo. Non una *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*.

4.4. *La bomba digitale*

[da Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine**]

* pp. 230-37.

Nella storia dell'immagine, il passaggio dall'analogico al digitale instaura una rottura che nel suo principio è equivalente all'arma atomica nella storia degli armamenti o alla manipolazione genetica nella biologia. Da via d'accesso all'immateriale, l'immagine informatizzata diventa essa stessa immateriale, informazione quantificata, algoritmo, matrice di numeri modificabile a volontà e all'infinito tramite un'operazione di calcolo. Allora quel che coglie la vista non è più nient'altro che un modello logico-matematico, stabilizzato provvisoriamente. Dal momento che questo passaggio attraverso la numerazione binaria interessa a un tempo l'immagine, il suono e il testo, ecco riuniti sotto un comune denominatore l'ingegnere, il ricercatore, lo scrittore, il tecnico, l'artista: tutti pitagorici. Ecco il mondo dell'immagine, insieme banalizzato e privato dei suoi comparti-menti, che declina una simbolica universale. L'isolotto Belle Arti si raccorda alla circolazione generale dei software. Si verifica la vittoria del linguaggio sulle cose e del cervello sull'occhio. La carne del mondo trasformata in un essere matematico come gli altri: sarebbe questa l'utopia delle «nuove immagini».

È, in ogni caso, una rivoluzione nello sguardo. *La simulazione abolisce il simulacro*, togliendo così l'immemorabile maledizione che accoppiava *immagine e imitazione*. La prima era incatenata al suo statuto speculare di riflesso, calco o illusione: nel migliore dei casi sostituto, nel peggiore dei casi inganno, ma sempre illusione. Sarebbe allora la fine del millenario processo delle ombre, la riabilitazione dello sguardo nel campo del sapere platonico. Con il concepimento assistito

dal computer, l'immagine prodotta non è più copia seconda di un oggetto anteriore, è l'inverso. Aggirando l'opposizione dell'essere e dell'apparire, della parvenza e della realtà, l'immagine infografica non deve più mimare un reale esterno, poiché è il prodotto reale che dovrà appunto imitarla per esistere. Tutta la relazione ontologica che svalutava e drammatizzava al contempo il nostro dialogo con le apparenze, a partire dai Greci, si trova capovolta. Il «re-» di *rappresentazione* [*re-présentation*] salta, al punto conclusivo di quella lunga metamorfosi in cui le cose già appaiono sempre più come le pallide copie delle immagini. Alleggerita da ogni referente (almeno in principio), l'immagine autoreferenziale dei computer permette di visitare un edificio che non è ancora costruito, di correre in una vettura che esiste solo sulla carta, di pilotare un falso aereo in un vero abitacolo, per esempio per ripetere stando a terra una missione di bombardamento. Ecco il visivo. Come è in se stesso, alla fin fine.

Un'entità virtuale è effettivamente percepita (ed eventualmente manipolata) da un soggetto, ma senza realtà fisica corrispondente. Debitamente equipaggiato di sensori e ricettori di posizione («guanti per i dati» e «casco di visualizzazione»), il mio corpo può muoversi in uno spazio perfettamente immateriale, animato da una simulazione digitale, e farlo muovere a sua volta. Il paradosso è che allora Immagine e Realtà diventano indiscernibili: un tale spazio è esplorabile e impalpabile, al contempo non illusorio e irreale. Le esperienze di «telepresenza» oscillano ancora tra la sperimentazione in laboratorio e l'attrazione da fiera, ma le *imageries* virtuali interattive già equipaggiano aerei, sottomarini, cantieri o macchine da corsa. I programmi informatici producono così, tramite un trattamento grafico dell'informazione, delle *immagini intelligenti* suscettibili di integrare in una certa situazione flussi di dati imprevisti, al fine di rispondere ai rischi di una situazione incontrollata. «Le immagini adesso sanno che le si guarda» (Richard Bolt). Sono «responsabili». Platone e Pascal sono stati messi a testa in giù, e noi dovremmo dire al loro posto: «Che strana cosa è questo mondo industriale, in cui si ammirano le automobili ultimo modello di cui non si ammiravano affatto le immagini di sintesi...».

La produzione industriale tramite il computer si ricongiunge alla creazione artistica: sonora, con la musica elettro-acustica ed elettronica; visiva, con la *computer graphics*. Sintetizzatore e tavolozza grafica. Si assiste qui come in altri casi alla risalita del fatto tecnico dalla posizione a valle a quella a monte del fatto culturale. Le macchine non esistono più soltanto per *diffondere*, con il videoregistratore, il lettore hi-fi, ecc.; o per *immagazzinare* e *archiviare*, con le memorie digitali del cd-rom; ma per *fabbricare*. E' il punto conclusivo di un lungo processo, poiché la tecnicizzazione dell'estetica risale al Ri-nascimento: Leonardo è il più conosciuto di questi artisti-ingegneri, ma la cultura immaginaria e la cultura scientifica hanno coinciso più di una volta in Occidente. Le nostre arti plastiche sono così poco incompatibili con la macchina che la coproduzione è sempre stata all'ordine del giorno delle rivoluzioni industriali. L'elettronica dà vantaggiosamente il cambio al ferro e al calcestruzzo del XIX secolo. Diciamo che il movimento di ibridazione dell'oggetto artistico prosegue avvantaggiando il prodotto in rapporto all'opera e attraverso una cooperazione accentuata tra industriali, ingegneri, ricercatori e artisti plastici. Ogni nuovo materiale o supporto ha generato un'innovazione artistica, e si è dipinto in modo diverso all'olio e a tempera, su tela o su carta, su carta o su gesso. Non è dunque assurdo aspettarsi dallo schermo del computer uno stile e un genere propri. Il Futuroscope è già qui, e i candidati alla successione di Walter Gropius non mancano, in Europa, in Canada e negli Stati Uniti. Se si raggruppano le arti derivate dal computer sotto il nome di «tecno-arte» (l'equivalente visivo della tecnoscienza), nulla vieta a priori di considerare la possibilità che ciò che ancora appare come un semplice divertimento o un'attrazione da fiera del genere «preshow», con poltrone mobili e cinema dinamico (statuto minore che fu, all'inizio, quello del teatro e del cinema), possa assurgere al rango di arte maggiore. Perché mai gli «immateriali» non potrebbero partorire un giorno un'estetica originale, alla maniera del materiale fotofilmico di una volta? Le «nuove immagini», relegate fino a oggi negli effetti speciali, nei titoli di testa televisivi o nei videogiochi, offrono in modo del tutto evidente inebrianti possibilità ludiche, ironiche, anche fantastiche, rivivificando il meraviglioso dei testi antichi

con trucchi impeccabili. Integrando l'astrazione all'audiovisivo. Si delinea un nuovo barocco all'orizzonte?

Brandire contro tutto questo i vecchi tabù dell'autenticità, del mistero e dell'anima finirebbe per essere un rituale un poco vano. Ma l'orizzonte potrebbe ingannare. Nella pratica, e per il momento, rispetto a quelle antiche le nuove immagini hanno l'inconveniente di un costo esorbitante, che rende la creazione totalmente dipendente dal mercato. Se il digitale non prevende, non produce: ciò determina il suo contenuto per lo più pubblicitario. Non si inventano storie con personaggi, si vantano marche sui prodotti. Senza dimenticare i limiti della pratica effettiva: i grafici informatici partono da prese di visioni reali su materiali preesistenti, scheletri in fil di ferro, gessi, plastici o fotografie classiche, che vengono sia scannerizzate sia «spianate» e ritagliate in *patches* (unità di superficie), poi analizzate in digitale, per il trattamento sullo schermo. Non c'è dunque, o non c'è ancora, in senso vero e proprio un'invenzione di oggetti *ex nihilo*.

Il progetto di un Bauhaus elettronico solleva questioni più radicali, e innanzitutto quella del *cattivo universale*: quello che sopprime la profondità di tempo e la singolarità della fattura. Le immagini digitali colpiscono per il loro aspetto acosmico e astorico: difficili da datare e da situare, hanno almeno l'aria di un esperanto visivo. La forza di espansione dell'utensile simbolico, il carattere internazionale del linguaggio binario, sono anche la sua debolezza. E' una fortuna scientifica e una sfortuna estetica il fatto di essere trasversali a tutti i Paesi e a tutte le latitudini. Perché, nel nostro museo immaginario, l'universale è un punto di arrivo, non un punto di partenza, *ed è all'arrivo solo se non è alla partenza*. Vermeer appartiene all'umanità, ma perché è stato un pittore olandese, e il più possibile olandese, nella sua intensità tattile e nella sua respirazione. Il pericolo sarebbe quello di inventare un codice senza messaggio o una sintassi senza semantica: delle forme asettiche. E' l'interesse e l'infelicità delle estetiche totalmente industriali il fatto di essere adatte a tutti ma non a fare granché; come il linguaggio matematico, se si vuole, che serve in tutte le occasioni e mette d'accordo tutti, perché ha degli usi, ma non ha affatto senso.

Successivamente, vanno affrontate la questione del gesto e

anche quella del vivente. Le arti plastiche erano un lavoro del corpo su un materiale; e l'*imagerie* era una fucina e un incontro. La simulazione digitale, quest'arte di testa, mette a riposo i nervi e i muscoli. Anche il fotografo è un corpo in agguato, predatore di imprevisti e ansioso delle sue prede. Non si viene coinvolti emotivamente in operazioni di calcolo, in combinatorie di parametri che escludono il caso e neutralizzano l'impulsivo. Fino a quale soglia di immaterialità e di astrazione fisica può giungere l'invenzione plastica? Con la crescente formalizzazione delle immagini (e dei suoni sintetici) tutto si fa a freddo e a distanza, *remote control*. In una ripresa cinematografica l'operatore-capo fa il punto sulla macchina da presa, *in situ*. In video ad alta definizione, il punto si fa in regia, in un pullman, a cento metri dal luogo delle riprese. Nell'animazione digitale si fanno variare l'intensità delle luci e delle atmosfere, le posizioni della macchina, le trame delle superfici (opaco, rugoso, brillante, ecc.) con un gesto del dito su una tastiera. Non c'è più contatto con una materia. Lo spirito si è liberato dalla mano, il corpo intero diventa calcolo, si è decollati dalla terra. I colori, affrancati dai pigmenti di una volta, possono variare all'infinito, a volontà, e si potranno trovare tante sfumature tra una terra di Siena e uno zafferano quanti sono i decimali tra due interi. E' una libertà favolosa, pagata con la perdita del desiderio. [...] Cancellata la resistenza e la pesantezza delle cose, tutto diventa facile e rapido. In linea di massima, però: perché la velocità così guadagnata si perde di nuovo nei tempi di calcolo necessari alla resa delle apparenze. In effetti, più il computer si avvicina al vivente, più deve rendere complesse le sue operazioni, e dunque consumare. E' anche questo il motivo per cui le nuove immagini si limitano alla ricostituzione dei metalli, delle plastiche, dei legni, dell'inerte in generale: di qui i *logo*, i volumi astratti e gli ornamenti di architetture - realizzazioni facili. Vi è qualche cosa di emblematico nella gerarchia dei regni successivamente conquistati dalle immagini di sintesi: il minerale è perfettamente simulabile (si veda lo stupendo *Terminator 2-Il giorno del giudizio*); il vegetale già un po' meno, l'animale molto meno. Il computer in questo momento procede a tentoni nell'ambito dei vertebrati: sa fare dinosauri, uccelli, pesci, si cimenta con i mammiferi. Ma l'essere umano

sintetizzato è sempre una marionetta, talvolta un androide, mai uno sguardo, né una parola (le due cose vanno insieme). Il volto, più ancora della voce, sfugge al calcolo (poiché il riconoscimento visivo è molto più fine del riconoscimento uditivo, le voci sono più facilmente simulabili degli occhi, della pelle o delle fisionomie). Ciò è rassicurante. La simulazione digitale può fabbricare dei veri-falsi Mondrian, non dei Velázquez.

Il problema non è l'anima, ma il corpo, perché laddove non c'è corpo, non c'è anima, cioè sguardo. E cosa c'è di *durevole in assenza degli occhi*? Un'immagine vivente presenta una curiosa parentela con l'individualità. E' una sorpresa che permane. L'inerte e gli algoritmi sono per essenza ripetibili, come tutto quel che manca di essere: è ciò che passa. Ma due volti, fossero anche gemelli (o anche una stessa «natura morta» dipinta da due pittori), non saranno mai esattamente somiglianti: è per questo che il viso umano è sacro, non come immagine di Dio, ma come l'immagine di null'altro, di nessun'altra immagine possibile. E' per questo che è ancora più sacrilego bruciare un ritratto che non un paesaggio, e un quadro più che un nastro video o una fotografia, perché in quel caso si distrugge una contingenza che non si ripeterà più. I sortilegi di ciò che è assolutamente inimitabile hanno abbracciato fino a ieri, in un medesimo godimento ansioso, la riproduzione del reale da parte della mano e la fragilità di uno sguardo - tabù morale perché unicità biologica.

Nella tecno-arte, come accadeva spesso in precedenza, il concetto precede il sentimento. Ma qui il numero predetermina il risultato, il montaggio non è possibile, la scoperta sta interamente nel calcolo - disincarnazione logocentrica della carne sensoriale del visibile. Tirare una croce sopra il corpo non significa anche rinunciare al senso? Non che il senso debba obbligatoriamente essere posto da una coscienza o da un'intenzione, ma esso sembra comunque legato a una singolarità, a quella improbabile congiuntura di geni che è un individuo vivente. Nell'immagine d'arte, diciamo nel ritratto o nell'autoritratto, c'era il brivido legato all'imprevedibile apparizione di un simile che non assomiglia a nessun altro. Questo *pathos* dell'ultima volta è quel che aveva in comune un uomo qualsiasi, nato per caso e mortale per necessità, con

un'immagine qualsiasi da lui fabbricata: è un *pathos* di cui la cattura ottica di un modello matematico non sembra in grado di farsi carico. L'insostituibile dell'opera d'arte (alla quale il falsario rende omaggio, come l'ipocrisia alla virtù) costituisce senza dubbio un vantaggio economico, ma non si riduce a questo. L'opera costa cara perché, contrariamente al prodotto industriale, non è un bene riproducibile. Ma il criterio di non-riproducibilità è una conseguenza, non una causa. L'opera non era singolare *per* costare caro e favorire fino alla follia la speculazione. Questo capitava a puntino, ma la quotazione e il prezzo erano in più. L'arte era l'imprevisto che spuntava alla vista, che emergeva alla vita. L'opera, come l'individuo, è una trovata, un accidente, una bella sorpresa. E' necessaria interiormente, una volta che c'è; ma questa necessità, considerata dall'esterno, è un caso: ciò avrebbe potuto non essere. La noia, con queste tecnologie meravigliose e ultramoderne, è la loro affidabilità: esse prevedono tutto. E', in altre parole, la definizione dell'accademismo.

È pura incapacità o ritardo nell'aggiornamento proprio della cristianità d'Oriente sulla laicità occidentale se le liturgie ortodosse proscrivono le immagini e i suoni di origine meccanica? Non si può rimpiazzare, dicono i teologi dell'Ortodossia, una corale con un disco, un'icona con una fotografia, o un affresco con una serigrafia, senza far perdere al rituale la sua efficacia carismatica. L'icona è un'espressione vivente della fede, e solo il vivente può rispondere a Dio, e di sé. *De te theologia narratur?*

Ultima interrogazione, dopo lo sradicamento dei luoghi e la disincarnazione delle procedure: l'inoperosità dei risultati. La tecnoarte è più feconda quanto a procedure, processi e programmi che non quanto a oggetti finiti. Una fotografia, un film, persino una videocassetta, sono oggetti chiusi, mostrabili, trasportabili, commercializzabili. I musei e i collezionisti hanno una certa difficoltà a esporre, depositare o proporre dei «modelli generativi» di possibili, offerti all'immaginazione ludica dei visitatori. Un software non è un *opus*, ma una matrice di innumerevoli operazioni. Questo difetto di monumentalità può sembrare anedddotico, e non si mancherà di concepire nuovi modi di circolazione per le «arti tecnologiche» (come si chiamano le arti proprie dell'era visiva). Rimane

l'interessante statuto di queste opere aperte a tutti, in cui la «funzione autore» diventa forse anacronistica. Poiché tutte le imprese-atelier dispongono degli stessi materiali di fabbricazione standard, è la scrittura del software che fa la differenza. Ma il software non è un'opera; è uno strumento che dà luogo a una proprietà industriale (deposito di brevetto), non artistica (diritti d'autore). Un software può avere molte applicazioni: è evolutivo. L'opera è finita e definitiva. Sono dei *distinguo* precari, che dipendono da legislazioni nazionali ed eminentemente revocabili. Chi è l'autore di un film digitale? L'ingegnere o il grafico informatico? Né l'uno né l'altro, vi risponderanno: l'autore dello story board. In realtà, e sono tutti d'accordo, vi è creazione nella fabbricazione di un software e molto software in una creazione digitale. L'interazione della scienza e dell'arte accelera felicemente il messaggio di antiche e pigre categorie mentali (autore, *bricoleur*, artista, produttore, spettatore, cliente, atelier, imprenditore, ecc.) ereditate dal regime «arte»: rompicapo giuridico, ma garanzia pratica di fecondità.

4.5. *Le arti nel cyberspazio*

[da Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva**]

* pp. 125-32.

Le reti di comunicazione e le memorie digitali ingloberanno in un prossimo futuro la maggior parte delle rappresentazioni e dei messaggi che circolano sul pianeta. A questo punto della nostra opera, misuriamo l'importanza degli obiettivi legati allo sviluppo delle reti. Teorie politiche ed estetiche si sfidano nel cantiere aperto del cyberspazio. La prospettiva dell'intelligenza collettiva è soltanto uno dei percorsi possibili. Il cyberspazio potrebbe anche annunciare, e talora incarna già, l'avvenire terrificante e inumano che ci viene presentato da certi romanzi di fantascienza: schedatura delle persone, trattamento dei dati delocalizzati, poteri anonimi, imperi tecnico-fi-nanziari implacabili, implosioni sociali, cancellazione delle memorie, guerre di cloni impazziti in incontrollabili interazioni in tempo reale... E tuttavia, un mondo virtuale può essere per l'intelligenza collettiva tanto carico di cultura, bellezza, spirito e sapere quanto un tempio greco, una cattedrale gotica, un palazzo fiorentino, l'*Enciclopedia* di Diderot e D'Alembert o la Costituzione degli Stati Uniti. Può svelare galassie di linguaggio inedite, far schiudere temporalità sociali ignote, reinventare il legame sociale, perfezionare la democrazia, aprire agli uomini itinerari di sapere sconosciuti. Ma perché ciò accada, occorre che investiamo in questo cantiere, che esso sia designato e riconosciuto come traguardo di bellezza e di pensiero, come luogo di invenzione di nuove regole sociali...

[...]

Il multimedia interattivo a supporto digitale, per esempio, pone esplicitamente la questione della fine del logocentrismo, della destituzione di una certa supremazia del discorso sulle

altre modalità di comunicazione. E' probabile che il linguaggio umano sia apparso simultaneamente in diverse forme - orale, gestuale, musicale, iconica, plastica - ognuna delle quali attivava tale o tal'altra zona di un *continuum* semiotico, ripercuotendosi da una lingua all'altra, da un senso all'altro, seguendo il rizoma della significazione, riuscendo a raggiungere le potenze dello spirito quanto più passava per i corpi e gli affetti. I sistemi di dominio fondati sulla scrittura hanno isolato la lingua, l'hanno eletta signora di un territorio semiotico ormai frazionato, parcellizzato, giudicato secondo le esigenze di un *logos* sovrano. Ora, l'apparizione degli ipermedia tratteggia il profilo di un possibile interessante (tra altri che lo sono meno): quello di una risalita al di qua del cammino aperto dalla scrittura, al di qua del logocentrismo trionfante, verso la riapertura di un piano semiotico de-territorializzato. Una risalita ricca, però, di tutte le potenzialità del testo, un ritorno armato di strumenti ignoti al Paleolitico e capaci di rendere vivi i segni. Piuttosto di rinchiudersi nell'opposizione facile tra testo ragionevole e immagine affascinante, non è meglio cercare di esplorare le possibilità di pensiero e di espressione più ricche, più sottili e più raffinate, aperte dai mondi virtuali, le simulazioni multimediali, i supporti di scritture dinamiche?

Per valutare le «nuove tecnologie», bisogna accontentarsi di evocare, a mano a mano che i proiettori dell'attualità mediatica le segnalano all'attenzione del pubblico, le «autostrade elettroniche», il telelavoro, i *compact-disc* interattivi e i giochi in realtà virtuale? Si perde di vista la continuità tra questi fenomeni spettacolari e l'uso quotidiano, invisibile, delle tecnologie intellettuali già disponibili. Si dimentica, di fronte a novità tecniche percepite isolatamente, come oggetti caduti dal cielo, il sistema aperto e dinamico che formano, la loro interconnessione nel cyberspazio, la loro inserzione conflittuale nei processi culturali in corso. Si resta ciechi di fronte alle diverse possibilità che offrono al divenire umano, possibilità di cui si percepisce raramente l'intero vantaggio e che dovrebbero invece essere oggetto di deliberazioni, scelte, giudizi di gusto, e non solo da parte degli specialisti delle macchine. Riguardo ai dispositivi di comunicazione e di pensiero, si trascura la dimensione di

interiorità, di soggettività collettiva, di etica e sensibilità che implicano le decisioni apparentemente più tecniche.

Dal punto di vista del rapporto con le opere, il cyberspazio sembra costituire un attrattore culturale, come riassumeremo in tre proposizioni interdipendenti.

1) Richiamati, imposti, allontanati, rinviati, avvicinati, messi in scena in tale o tal'altra maniera secondo i gusti e le occasioni... *sono i messaggi, di qualsiasi ordine, a gravitare intorno a ricettori*, ormai situati al centro (inversione dell'immagine tratteggiata dai mass-media).

2) Le distinzioni stabilite tra autori e lettori, produttori e spettatori, creatori e interpreti si confondono a favore di un *continuum di lettura-scrittura* che va dagli ideatori di macchine e reti fino ai recettori finali, ciascuno dei quali contribuisce ad alimentare di riflesso l'azione degli altri (declino della firma).

3) Le separazioni tra i messaggi e le «opere», intesi come microterritori attribuiti ad autori, tendono a cancellarsi. Ogni rappresentazione può diventare oggetto di campionamento, missaggio, riutilizzo ecc. Secondo la pragmatica emergente di creazione e comunicazione, distribuzioni nomadi di informazioni fluttuano su un immenso *piano semiotico deterritorializzato*. E' dunque naturale che lo sforzo creativo si sposti dai messaggi ai dispositivi, i processi, i linguaggi, le «architetture» dinamiche, gli ambienti.

Alcune questioni poste dagli artisti alla fine del XIX secolo sono dunque rilanciate in maniera più insistente dall'emergere del cyberspazio. Queste questioni modificano direttamente il «quadro»: l'opera e il suo limite, l'esposizione, la ricezione, la riproduzione, la diffusione, l'interpretazione e le diverse forme di separazione che a esse si accompagnano. La modificazione del quadro è tale che oggi sembra proprio che nessuna chiusura possa più contenere *in extremis* la deterritorializzazione: bisogna saltare in un nuovo spazio. E' dall'ambito socio-tecnico della proliferazione e diffusione delle «opere» che arriva la mutazione. Ma si può ancora parlare di *opere* nel cyberspazio?

Da qualche secolo almeno, in Occidente, il fenomeno artistico si presenta pressappoco come segue: una persona (l'artista) firma un oggetto o un messaggio particolare (l'opera), che altre persone (i destinatari, il pubblico, i critici)

percepiscono, gustano, leggono, interpretano, valutano. Quali che siano la funzione dell'opera d'arte (religiosa, decorativa, sovversiva...) e la sua capacità di trascendere ogni funzione in direzione del nucleo di enigma ed emozione che ci abita, essa si iscrive in uno schema di comunicazione classica. L'emittente e il ricevente sono nettamente differenziati e i loro ruoli perfettamente stabiliti. Ora l'ambiente tecnoculturale emergente innesca lo sviluppo di nuove forme di arte, che ignorano la separazione tra emissione e ricezione, composizione e interpretazione. Non si tratta altro che di un *possibile* aperto dalla mutazione in corso, un possibile che potrebbe benissimo non realizzarsi mai o realizzarsi solo molto parzialmente. Qui si mira anzitutto a impedire che si chiuda troppo presto, senza aver dispiegato la varietà delle sue ricche potenzialità. Questa nuova forma di arte fa sperimentare a quello che, giustamente, non è più un pubblico *altre modalità di comunicazione e creazione*.

Al posto di diffondere un messaggio verso ricettori esterni al processo di creazione, invitati a dare senso all'opera solo in un secondo momento, l'artista tenta qui di costituire un ambiente, un dispositivo di comunicazione e produzione, un evento collettivo che *coinvolga* i destinatari, che trasformi gli ermenauti in attori, che metta l'interpretazione in circuito con l'azione collettiva. Senza dubbio le «opere aperte» prefigurano già un simile orientamento. Ma restano ancora intrappolate nel paradigma ermeneutico. I ricettori dell'opera aperta sono invitati a riempire i bianchi, a scegliere tra vari sensi possibili, a mettere a confronto le divergenze tra le loro interpretazioni. Ma si tratta sempre di magnificare ed esplorare i possibili di un monumento incompiuto, di apporre il proprio visto su un libro d'oro sotto la firma dell'artista... Ora, l'arte dell'implicazione non costituisce più nessuna opera, nemmeno aperta o indefinita: fa emergere processi, vuole aprire uno sbocco a vite autonome, immette nella crescita e nell'abitazione di un mondo. Ci inserisce in un ciclo creativo, in un ambiente vivente di cui siamo sempre già coautori. *Work in progress* Sposta l'accento dal *work* al *progress*. Si ricondurranno le sue manifestazioni a momenti, luoghi, dinamiche collettive, non più a persone. E' un'arte senza firma.

L'opera classica è simile a una scommessa. Più trasmuta il

linguaggio che la porta, sia esso musicale, plastico, verbale o altro, più il suo autore corre dei rischi: incomprensione, assenza di ripresa... Ma più la posta in gioco è alta — il grado di rifondazione o di fusione a cui si fa pervenire il linguaggio — più il guadagno è allettante: fare epoca nella storia della cultura. Ora, il gioco del linguaggio, questa scommessa sull'incomprensione e il riconoscimento, non è più riservato ai soli artisti. A proprio modo, ciascuno di noi quando si esprime, produce, riproduce e fa variare il linguaggio. Tra enunciati singolari e ascolti creativi, le lingue emergono e derivano così nel lungo corso della comunicazione, portate da migliaia di voci che si interrogano e si rispondono, si mettono in gioco, si provocano e si ingannano, gettando parole, giri di frase, accenti nuovi al di sopra dell'abisso del non-senso. Un artista allora può, quando se ne impadronisce, far evolvere un modo di esprimersi ereditato dalle generazioni precedenti. E' questa d'altronde una delle principali funzioni sociali dell'arte: partecipare all'invenzione continua delle lingue e dei segni di una comunità. Ma il creatore del linguaggio è sempre un collettivo.

Radicalizzando la funzione classica dell'opera, l'arte dell'implicazione mette in tensione i gruppi umani e propone macchine segniche che permetteranno loro di inventare i propri linguaggi. Ma, si dirà, questi linguaggi li produciamo da sempre. Senza dubbio, ma a nostra insaputa. Per non tremare di fronte alla nostra stessa audacia, per mascherare il vuoto sotto i nostri passi, o forse soltanto perché questa avventura è stata così lenta da diventare invisibile, o perché coinvolgeva troppe folle in marcia, abbiamo preferito l'illusione del fondamento. Ma abbiamo pagato questa illusione con un sentimento di sconfitta. In difetto di fronte alla lingua di Dio, schiacciati dalla trascendenza del *logos*, esangui rispetto all'opulenza ispirata dell'artista, imperfetti rispetto alla correttezza delle scuole, portando il peso delle lingue morte, veniamo meno di fronte all'esteriorità del linguaggio. L'arte dell'implicazione, che non potrà mostrare la propria portata se non, nel cyberspazio, *organizzando il cyberspazio*, si vuole terapeutica. Invita a sperimentare un'invenzione collettiva del linguaggio che si riconoscerà come tale. Facendolo, punta all'essenza stessa della creazione artistica.

Fuori dalla loro vita e dai loro interessi, lontani dalle loro aree di competenza, separati gli uni dagli altri, gli individui «non hanno niente da dire». La difficoltà sta nel catturarli - in senso emozionale come topologico - in un gruppo, nel coinvolgerli in un'avventura in cui provino piacere a immaginare, esplorare, costruire insieme ambiti sensibili. Anche se le tecnologie della diretta e del tempo reale hanno un loro ruolo in questa impresa, il tempo proprio al collettivo immaginante deborda da ogni lato la temporalità frazionata, accelerata, quasi puntiforme dell'«interattività». Nemmeno l'insufficienza dell'immediato, dello *zapping* privo di memoria, ci rinvia più alle lunghe catene dell'interpretazione, alla pazienza infinita della tradizione, che ingloba in una stessa durata le età dei vivi e quelle dei morti, e fa lavorare l'acqua viva del presente all'edificazione di un muro contro il tempo: come le madrepore innalzano barriere coralline, i commenti, strato dopo strato, si trasformano sempre in oggetto di altri commenti. No, il ritmo dell'immaginazione collettiva assomiglia a quello di una danza molto lenta. Si avvicina a una coreografia al rallentatore, in cui i gesti si accordano a poco a poco, si rispondono con infinite precauzioni, in cui i danzatori scoprono progressivamente i *tempi* segreti che li armonizzeranno e li sfaseranno. Ciascuno apprende dagli altri a entrare in una sincronia tranquilla, lenta e complicata. Il tempo del collettivo intelligente si dispiega, si confonde e si riprende con calma, come il disegno sempre ricominciato del delta di un grande fiume. L'immaginante collettivo nasce prendendosi il tempo di inventare la cerimonia che lo inaugura. Al contempo è celebrazione dell'origine e l'origine stessa, ancora indecisa.

Utilizzando tutte le risorse del cyberspazio, l'arte dell'implicazione scopre ciò che sta a monte della musica. Come far emergere una sinfonia dal rumore del molteplice? Come passare - senza partitura preliminare - dal rumore di una folla a un coro? L'intellettuale collettivo rimette in gioco continuamente il contratto sociale, mantiene il gruppo allo stato nascente. Paradossalmente, questo richiede tempo; il tempo di coinvolgere le persone, di tessere i legami, di far apparire gli oggetti, i paesaggi comuni... e di tornarci. Rispetto all'orologio o al calendario, la temporalità dell'immaginante

collettivo potrà apparire differita, interrotta, esplosa. Ma tutto si gioca nelle pieghe oscure, invisibili, del collettivo: la linea melodica, la tonalità emotiva, il battito segreto, le corrispondenze, la continuità che esso intreccia al cuore stesso degli individui che lo compongono.

4.6. La tecnica oltre la Tecnica: Andy Warhol

[da Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto* *]

*** pp. 81-90.**

Non vi è niente da dire su Andy Warhol, e questo appunto Warhol l'ha già detto in tutte le sue interviste e nel suo Diario, senza retorica, senza ironia, senza commenti - lui solo essendo capace di rifrangere l'insignificanza delle sue immagini, delle sue vicende e dei suoi gesti nell'insignificanza del proprio discorso. E' quanto fa sì che, qualsiasi luce si faccia sull'oggetto Warhol, sull'effetto Warhol, resti in lui qualcosa di definitivamente enigmatico, che lo strappa al paradigma dell'arte e alla storia dell'arte.

L'enigma è quello di un oggetto che si offre in una trasparenza totale, e dunque non si lascia naturalizzare dal discorso critico o estetico. È quello di un oggetto superficiale e artificiale che riesce a preservare la sua artificialità, a liberarsi da ogni significato naturale per assumere un'intensità spettrale, priva di senso, che è quella del feticcio.

L'oggetto-feticcio, come è noto, non ha valore. O piuttosto ha un valore assoluto, vive dell'estasi del valore. Ogni immagine di Warhol è così insignificante in sé e al tempo stesso ha un valore assoluto, quello di una figura da cui ogni desiderio trascendente si è ritirato, lasciando il posto solamente all'immanenza dell'immagine. E' in tal senso che essa è artificiale. Warhol è il primo che introduce al feticismo moderno, al feticismo transestetico, quello di un'immagine senza qualità, di una presenza senza desiderio.

Warhol parte da qualsiasi immagine per eliminarne l'immaginario e farne un puro prodotto visivo. Coloro che rielaborano l'immagine video, l'immagine scientifica,

l'immagine di sintesi, fanno esattamente il contrario. Essi si servono del materiale grezzo e della macchina per rifare dell'arte. Warhol, invece, è una macchina. È una vera e propria metamorfosi macchinica. Gli altri sfruttano la tecnica per illudere. Warhol ci svela l'illusione pura della tecnica - la tecnica come illusione radicale - assai superiore oggi a quella della pittura.

Le immagini di Warhol non sono banali perché sarebbero il riflesso di un mondo banale, ma perché risultano dall'assenza di ogni pretesa del soggetto di interpretarlo. Esse risultano dalla promozione dell'immagine alla raffigurazione pura, senza la benché minima trasfigurazione. Non vi è più trascendenza, ma un potenziamento del segno, il quale, perdendo ogni significato naturale, risplende nel vuoto di tutta la sua luce artificiale.

Nella visione mistica l'illuminazione del minimo dettaglio deriva dall'intuizione divina che lo illumina, dal presentimento di una trascendenza che lo abita. Per noi, invece, l'esattezza stupefacente del mondo deriva dal presentimento di un'essenza che lo evita, di una verità che non lo abita più. Essa deriva da una percezione minuziosa del simulacro, e più precisamente del simulacro mediale e industriale. Questo è Warhol e la sua ipostasi seriale dell'immagine, della forma pura e vuota dell'immagine, la sua serie di icone estatica e insignificante. Egli è contemporaneamente il nostro nuovo mistico e l'antimistico assoluto, nel senso che ogni dettaglio del mondo, ogni immagine resta iniziatica, ma tale da non iniziare a niente.

Questa trasmutazione feticistica separa Warhol da Duchamp e da tutti i suoi predecessori. Duchamp, Dada, i surrealisti e tutti coloro che si sono dati da fare per decostruire la rappresentazione e per far esplodere l'opera d'arte, fanno ancora parte di un'avanguardia e, in un modo o nell'altro, rientrano nell'ambito dell'utopia critica. In ogni caso, per noi moderni, l'arte ha smesso di essere un'illusione, è diventata un'idea, cessa di essere idolatrice per diventare critica e utopistica, anche e soprattutto quando demistifica il suo oggetto, o quando con Duchamp estetizza improvvisamente, col suo portabottiglie, tutto il campo della realtà quotidiana.

Ciò è ancora vero per tutta una parte della pop art, con la

sua visione lirica del pop-corn o del fumetto. La banalità diventa qui il criterio della salvezza estetica, il mezzo per esaltare la soggettività creatrice dell'artista. Annientare l'oggetto per marcare meglio lo spazio ideale dell'arte e la posizione ideale del soggetto. Warhol invece non appartiene a nessuna avanguardia e a nessuna utopia. E se dà il benservito all'utopia, è per il fatto che, al posto di proiettarla altrove, egli s'installa direttamente nel cuore, cioè nel cuore di nessun luogo. E' lui stesso questo luogo nullo: è così che attraversa lo spazio dell'avanguardia e porta a termine improvvisamente il ciclo dell'estetica. È così che ci libera infine dall'arte e dalla sua utopia critica.

L'arte moderna era andata molto lontano nella decostruzione del suo oggetto, ma è Warhol a essere andato il più lontano possibile nell'annientamento dell'artista e dell'atto creatore. In ciò consiste il suo snobismo, ma uno snobismo che ci alleggerisce di tutta l'affettazione dell'arte. Proprio perché è macchinale. In Picabia, in Duchamp, la macchina è ancora presente come meccanicità surrealista, non come macchinalità, ossia come realtà automatica del mondo moderno. Warhol, invece, s'identifica semplicemente col macchinale, il che dà alle sue immagini la loro potenza contagiosa. Gli altri artisti non hanno questo potere di far reagire a catena le immagini, anche se flirtano con la banalità. E' che non sono diventati veri e propri snob - sono solamente artisti. Le loro opere restano a metà strada dall'artificio. Pur avendo perduto anche loro il segreto della rappresentazione, non ne traggono le conseguenze, che possono effettivamente implicare, nello snobismo macchinale, una specie di suicidio.

Con Warhol vi è la pretesa minima dell'essere, la strategia minima dei fini e dei mezzi. Bisogna leggere il Diario, tutto il Diario di Warhol come il più bel racconto di questa trasparenza, di questa inespressività meticolosa, di questa volontà d'insignificanza che è certamente la nostra versione contemporanea della volontà di potenza.

Dietro quanto si è voluto prendere per ossessione o per facilità mondana, «non manca niente, vi è tutto. Lo sguardo privo d'affetto. La grazia diffusa. Il languore della noia, il pallore inutile, l'esagerazione elegante, lo stupore essenzialmente passivo, il sapere segreto e ammaliatore...

L'ingenuità del bambino che mangia un chewing gum, lo splendore radicato nella disperazione, la negligenza che ammira se stessa, l'alterità portata alla perfezione, la leggerezza, l'aura tenebrosa, voyeuristica e vagamente sinistra, la presenza magica, pallida e ovattata, la pelle e le ossa...» (*La filosofia di Andy Warhol*).

In secondo luogo, è forse per questo che si può moltiplicare un'immagine di Warhol all'infinito, ma non si può approfondirla nei dettagli. Che io sappia, non vi sono dettagli ingranditi di un'opera di Warhol. È per il fatto che ciascuna funziona già come un ologramma, in cui non vi è differenza tra i dettagli e l'insieme, e in cui lo sguardo si estende in un oggetto senza sostanza, fino a confondersi con la sua presenza virtuale.

Warhol stesso non è altro che una specie di ologramma. La gente famosa va alla Factory a ronzargli attorno, senza poterne ricavare nulla, ma cercando di passare attraverso come attraverso un filtro o un obiettivo fotografico, quanto egli era effettivamente diventato. Valerle Solanas cercherà addirittura di rompere questo obiettivo sparandogli addosso, cercherà di attraversare l'ologramma per verificare che del sangue potesse ancora sgorgarne. E' il caso di dire con Warhol: «Più superficiale di me, muori». E Warhol ha certamente corso il rischio di morirne.

Tutto in Warhol è fittizio: l'oggetto è fittizio, poiché non è più relativo al soggetto, ma solamente al desiderio d'oggetto. L'immagine è fittizia, poiché non è più relativa a un'esigenza estetica, ma soltanto al desiderio d'immagine (e le immagini di Warhol si desiderano e si generano l'un l'altra). In tal senso, Warhol è il primo artista che sia passato allo stadio del feticismo radicale, stadio ulteriore a quello dell'alienazione - stadio paradossale di un'alterità portata alla sua perfezione.

Ciò gli è valso quella forma particolarissima di fascino che si addice solamente al feticcio, quell'aura feticista che è connessa alla singolarità del vuoto. E il famoso quarto d'ora di celebrità di cui parla non è altro che la facoltà di accedere a tale estrema insignificanza, quella che fa il vuoto intorno a sé, e verso la quale, quindi, tutti i desideri sono irresistibilmente attratti. Questa insignificanza non è tanto facile. Nello spazio vuoto del desiderio i posti sono cari.

I feticci comunicano tra di loro secondo l'onnipotenza del pensiero, con la rapidità del sogno. Mentre i segni hanno tra di loro una relazione differita, i feticci seguono una reazione a catena immediata, poiché sono fatti di una sostanza mentale indifferente. Lo si vede negli oggetti della moda, la cui trasmissione è irreale e istantanea, poiché non hanno significato. Anche le idee possono avere questo modo di trasmissione: basta trasformarle in feticci.

Non lasciamoci ingannare dalle forme *cool*, indifferenti a sé stesse, che può assumere questo feticismo in Warhol. Dietro questo snobismo macchinale vi è in realtà un potenziamento dell'oggetto, dell'immagine, del segno, del simulacro, e contemporaneamente un potenziamento del valore, il cui migliore esempio è il mercato dell'arte. Siamo lontani dall'alienazione del prezzo, che è ancora una misura reale delle cose. Siamo nell'estasi del valore, che fa esplodere la nozione di mercato e annienta al tempo stesso l'opera d'arte in quanto tale. Warhol è naturalmente complice di questo sterminio del reale mediante l'immagine e del rilancio di quest'ultima, tale da porre fine a ogni valore estetico.

Warhol reintroduce il nulla nel cuore dell'immagine. In questo senso, non si può dire che egli non sia un grande artista: per sua fortuna non è affatto un artista. La posta in gioco della sua opera è una sfida nei confronti della stessa nozione d'arte e di estetica.

Il regno dell'arte è quello di una gestione convenzionale dell'illusione, di una convenzione che circoscrive gli effetti deliranti dell'illusione, che sconsiglia l'illusione come fenomeno estremo. L'estetica restituisce un dominio del soggetto sull'ordine del mondo, una forma di sublimazione dell'illusione totale del mondo, che altrimenti ci annienterebbe.

Altre culture hanno accettato l'evidenza crudele di questa illusione, tentando di ricavarvi un equilibrio sacrificale. Noi invece, le culture moderne, crediamo soltanto alla realtà (il che è certamente la massima illusione), e abbiamo scelto di temperare i danni dell'illusione con quella forma colta, docile, del simulacro, che è la forma estetica.

Questa ha tutta una sua storia. Ma poiché ha una storia, ha

anche solamente un tempo, ed è forse adesso che assistiamo al dileguarsi di tale storia, di tale forma ristretta e convenzionale del simulacro, a beneficio del simulacro incondizionato, ossia a beneficio di una scena primitiva dell'illusione, in cui raggiungeremmo le fantasmagorie inumane di tutte le culture precedenti la nostra.

Warhol è l'illustrazione di questo simulacro incondizionato.
Warhol è un mutante.

A tale stadio di macchinazione, di automacchinazione, non esiste più uno spazio critico, quello di una presenza rispettiva del soggetto e dell'oggetto, ma uno spazio paradossale, quello di una scomparsa rispettiva del soggetto e dell'oggetto. Un po' come nelle scienze attuali, in cui la posizione del soggetto e quella dell'oggetto scompaiono simultaneamente, poiché l'unica realtà dell'oggetto è quella delle sue tracce su uno schermo di calcolo. Tale nuovo spazio scientifico è esso stesso uno spazio paradossale. Non c'è un universo reale dietro gli schermi che descrivono la traiettoria delle particelle, come non c'è un soggetto Warhol dietro le immagini di Warhol. Probabilmente non si tratta più d'arte, forse non si tratta neppure esattamente di scienza - che cos'è una scienza paradossale? Ma questo stadio paradossale è il nostro, ed è irreversibile.

Bisogna dunque farla finita con l'interminabile polemica sul valore critico o meno di Warhol, sulla sua complicità col sistema dei media o con quello del capitale. Certamente, non ci sono denunce nell'universo di Warhol, poiché in realtà non ci sono neppure enunciati. E' questo che fa la sua forza. Ogni significato critico non farebbe altro che indebolire la posizione paradossale. Ogni negatività non farebbe altro che alterare l'immagine come fenomeno estremo, ossia l'indifferenza radicale delle immagini nei confronti del mondo. E' questo il segreto dell'immagine, della sua radicalità superficiale e della sua innocenza materiale, questa capacità di rifrangere ogni interpretazione nel vuoto. Preservando questa indifferenza delle immagini nei confronti del mondo, e la nostra indifferenza (warholiana) nei confronti delle immagini, preserviamo la loro virulenza e la loro intensità.

Tale è l'immagine senza oggetto, a cui manca l'immaginario

del soggetto. Come il famoso coltello senza lama a cui manca il manico. Mentre nel coltello reale il manico si oppone alla lama, nel coltello ideale è l'assenza di manico a opporsi all'assenza di lama. È questa la perfezione del coltello, è questo anche l'universo di Warhol, in cui niente si oppone a niente. Che nessuno si opponga a nessuno è anche, nel suo stesso linguaggio, la perfezione dell'alterità, poiché è l'insignificanza a legare le cose tra di loro, a legare le persone tra di loro.

[...]

Questa munificenza warholiana, talmente differente dal sentimento di casta che è generalmente quello dell'arte e degli artisti, non deriva da un principio democratico. Proprio al contrario: deriva da un principio d'illusione. (Il concetto del mondo come artificio del diavolo e quello di perfezione realizzata, qui sulla Terra, sono i due concetti fondamentali dei catari. Sono anche le due eresie fondamentali agli occhi della Chiesa, e lo sono ancora oggi per tutte le ortodossie politiche e morali.) L'illusione è però il principio più egualitario, più democratico che vi sia: ognuno è uguale davanti al mondo come illusione, mentre non lo siamo affatto davanti al mondo come Verità e Realtà, in cui si generano tutte le disuguaglianze.

Ecco perché Warhol può diventare lo sceneggiatore di una rappresentazione [*figuration*] perfetta, uguale per tutti. Tutte le immagini sono buone, poiché illudono in ugual misura. Tutti sono formidabili, e le immagini fotografiche che se ne ricavano sono inevitabilmente riuscite. E' la democrazia universale della rappresentazione. Warhol stesso non fa altro che questo: la comparsa. Marilyn è una comparsa: è una star soltanto perché è entrata nella rappresentazione pura. Valerie Solanas, quando spara a Warhol, è unicamente una comparsa che spara a una comparsa. I suoi assistenti sono comparse, lavorano per lui, al suo posto. Il mondo intero, non solo scenico e mediale, ma politico e morale, è condannato alla rappresentazione. Si tratta di uno stato metafisico del nostro mondo moderno, che si ricollega a quello del simulacro incondizionato. La differenza è che, al posto di averne una visione depressa legata al nostro pregiudizio naturalista, Warhol gode di questo stato di rappresentazione come di una seconda natura. Una macchina dovrebbe essere infelice, poiché è perfettamente alienata.

Warhol no: egli inventa la felicità della macchina, quella di rendere il mondo ancora più illusorio di prima. E' proprio questo, infatti, il destino di tutte le nostre tecniche: rendere il mondo ancora più illusorio. Warhol ha compreso ciò, ha capito che la macchina genera l'illusione totale del mondo moderno, ed è adottando il gioioso punto di vista di questa rappresentazione macchinale che ottiene una specie di trasfigurazione, mentre l'arte che si crede tale fa soltanto la figura di una volgare simulazione.

Per quanto concerne la gloria, la posizione di Warhol è molto semplice. La gloria si fonda sulla noia come l'aura delle immagini sulla loro insignificanza. Nel Diario la gestione meticolosa della sua gloria si accompagna a una notevole indifferenza verso la sua vita. La gloria è l'azione accidentale del proiettore che illumina l'attore involontario della propria vita, è l'aura di un'esistenza concepita come fatto di cronaca eccezionale, resa eccezionale dalla luce artificiale. E' tutta una questione di illuminazione. La luce naturale del genio è rara, ma la luce artificiale che regna sul nostro mondo è talmente abbondante che ce ne sarà inevitabilmente per tutti. Una macchina può diventare celebre, e Warhol ha sempre e soltanto ambito a questa celebrità macchinale, celebrità senza conseguenze e che non lascia tracce. Essa dipende dall'esigenza che oggi tutte le cose hanno di essere approvate a grande maggioranza, di ricevere le congratulazioni dello sguardo. Si dice che egli si fa pubblicità. Non è così: egli è solamente il medium di questa gigantesca pubblicità che il mondo si fa attraverso la tecnica, attraverso le immagini, costringendo la nostra immaginazione a farsi da parte, le nostre passioni a estrovertirsi, rompendo lo specchio che gli porgevamo, ipocritamente d'altra parte, per captarlo a nostro beneficio.

Ecco perché Warhol non appartiene alla storia dell'arte. Appartiene al mondo, molto semplicemente. Non lo rappresenta, ne è un frammento, un frammento allo stato puro. Ecco perché, visto nella prospettiva dell'arte, egli può essere deludente. Visto come rifrazione del nostro mondo, è di un'evidenza perfetta. Come il mondo stesso: considerato dal punto di vista del senso, il mondo è assai deludente.

Considerato dal punto di vista dell'apparenza e dei dettagli, è di un'evidenza perfetta. Tale è anche la macchina Warhol, questa straordinaria macchina fatta per filtrare il mondo nella sua evidenza materiale.

Nessuno può pretendere di descriverla. Ciò implicherebbe una complicità letterale, una complicità macchinale con Warhol. Ora, non tutti hanno la fortuna di essere una macchina.

Bibliografia

AA.VV., *Estetica e società tecnologica*, a cura di R. Barilli, il Mulino, Bologna 1976.

AA.VV., *La tecnica e il destino della ragione*, a cura di M. Ruggerini, Marsilio, Venezia 1979.

AA.VV., *Tecnica e cultura*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979.

AA.VV., *Kunst und Technik. Gedächtnis zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, a cura di W. Biemel, F.W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989.

AA.VV., *Cyberpunk*, a cura di R. Scelsi, Shake Edizioni Underground, Milano 1990.

AA.VV., *Arte telematica. Segni e linguaggio*, numero monografico di «Telèma», a. II, 1996.

AA.VV., *Internet e la filosofia*, a cura di P. D'Alessandro, Led, Milano 2001.

AA.VV., *Le arti multimediali digitali*, a cura di A. Balzola, Garzanti, Milano 2004.

Abruzzese, A., *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*, Costa & Nolan, Genova 1996.

Adorno, Th.W., *L'impiego musicale della radio* (1963), in Id., *Il fido maestro sostituito*, trad. it. Einaudi, Torino 1969.

Adorno, Th.W., *Parva Aesthetica* (1967), trad. it. Feltrinelli, Milano 1979.

Adorno, Th.W., *Teoria estetica* (1970), trad. it. Einaudi, Torino 1975.

Anders, G., *L'uomo è antiquato* (1956), 2 vol., trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Ardevino, A. (a cura di), *Heidegger e gli orizzonti della filosofia pratica*, Guerini, Milano 2003.

Arendt, H., *Tra passato e futuro* (1961), trad. it. Garzanti, Milano 1991.

Argan, G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.

- Argan, G.C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Arnheim, R., *La radio. L'arte dell'ascolto* (1938), trad. it. Editori Riuniti, Roma 1987.
- Aukstakalnis, S., Blatner, D., *Miraggi elettronici. Arte, scienze e tecniche di realtà virtuale* (1992), trad. it. Feltrinelli, Milano 1995.
- Barilli, R., *Arte e computer*, in Id., *Il ciclo del postmoderno*, Feltrinelli, Milano 1987.
- Barthes, R., *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 1980.
- Baudrillard, J., *Simulacri e simulazioni*, trad. it. Cappelli, Bologna 1980.
- Baudrillard, J., *Il delitto perfetto* (1995), trad. it. Cortina, Milano 1996.
- Baudrillard, J., *Illusione, disillusione estetiche - Il complotto dell'arte* (1997), trad. it. Pagine d'Arte, Milano 1999.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it. Einaudi, Torino 1966.
- Benjamin, W., *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione* (1955), trad. it. Einaudi, Torino 1973.
- Bense, M., *Estetica* (1965), trad. it. Bompiani, Milano 1974.
- Bettetini, G., *La simulazione visiva*, Bompiani, Milano 1991.
- Bettetini, G., *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 1996.
- Bey, H., *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome* (1991), trad. it. Shake Edizioni Underground, Milano 1993.
- Bordini, S., *Arte elettronica*, Giunti, Firenze 2004.
- Bourriaud, N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon 2001.
- Brecht, B., *Scritti sulla letteratura e sull'arte* (1966), trad. it. Einaudi, Torino 1973.
- Cacciati, M., Dona, M., *Arte tragedia tecnica*, Cortina, Milano 2000.
- Capucci, P.L., *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.
- Carmagnola, F., *Luoghi della qualità. Estetica e tecnologia nel postindustriale*, Domus Academy, Milano 1991.
- Celant, G., *Offmedia*, Dedalo, Bari 1977.
- Chabot, P., Hottois, G., *Les philosophes et la technique*, Vrin, Paris 2003.
- Costa, M., *Il sublime tecnologico*, Castelvechi, Roma 1998.

Danto, A.C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton 1997.

De Angelis, V., *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Debord, G., *La società dello spettacolo e Commentari alla società dello spettacolo* (1957), trad. it. SugarCo, Milano 1991.

Debray, R., *Vita e morte dell'immagine* (1997), trad. it. Il Castoro, Milano 1999.

De Carli, L., *Internet*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

De Kerckhove, D., *Brainframes* (1991), trad. it. Baskerville, Bologna 1993.

De Kerckhove, D., *La pelle della cultura* (1995), trad. it. Costa & Nolan, Genova 2000.

Derrida, J., Stiegler, B., *Ecografie della televisione* (1996), trad. it. Cortina, Milano 1997.

Desideri, F., *Il fantasma dell'opera*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2002.

Dorfles, G., *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino 1959.

Dorfles, G., *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968.

Ellul, J., *La technique ou l'enjeu du siècle*, Armand Colin, Paris 1954.

Ellul, J., *Le système technicien*, Calmann-Lévy, Paris 1977.

Ellul, J., *L'empire du non-sens. L'art et la société technicienne*, Calmann-Lévy, Paris 1980.

Esposito, R., *Immunitas*, Einaudi, Torino 2002.

Fagone, V., *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990.

Formenti, C., *Incantati dalla rete*, Cortina, Milano 2000.

Freund, G., *Fotografia e società* (1974), trad. it. Einaudi, Torino 1976.

Galimberti, U., *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999.

Garroni, E., *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma 1977.

Garroni, E., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Gazzano, M., *Il «cinema» dalla fotografia al computer*,

QuattroVenti, Urbino 1999.

Gehlen, A., *L'uomo nell'era della tecnica* (1957), trad. it. Sugar Editore, Milano 1967.

Gideon, S., *L'era della meccanizzazione* (1936), trad. it. Feltrinelli, Milano 1963.

Gorz, A., *L'immateriale*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Guastini, D., *Prima dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Guattari, F., *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992.

Gumbrecht, H.U., Marrinan, M., *Mapping Benjamin: the Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 1995.

Habermas, J., *Teoria e prassi nella società tecnologica*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1978.

Haraway, D., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), trad. it. Feltrinelli, Milano 1995.

Heidegger, M., *L'origine dell'opera d'arte* (1936), trad. it. in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Heidegger, M., *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), trad. it. in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Heidegger, M., *Conferenze di Brema* (1949), trad. it. Adelphi, Milano 2002.

Heidegger, M., *Saggi e discorsi* (1954), Mursia, Milano 1976-80.

Herf, J., *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich* (1984), trad. it. il Mulino, Bologna 1988.

Horkheimer, M., Adorno, Th.W., *Dialettica dell'illuminismo* (1947), trad. it. Einaudi, Torino 1966.

Hotois, G., *Le signe et la technique*, Aubier, Paris 1984.

Jonas, H., *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* (1979), trad. it. Einaudi, Torino 1990.

Junger, E., Heidegger, M., *Oltre la linea* (1951), trad. it. Adelphi, Milano 1990.

Krauss, R., *Teoria e storia della fotografia* (1990), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1996.

Latouche, S., *La Megamacchina* (1994), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1995.

Lazzarato, M., *Videofilosofia. La percezione del tempo nel*

postfordismo, manifestolibri, Roma 1996.

Leroi-Gourhan, A., *Evolution et techniques*, 2 vol., Albin Michel, Paris 1943.

Leroi-Gourhan, A., *Il gesto e la parola* (1964), 2 vol., trad. it. Einaudi, Torino 1977.

Lévy, P., *Il virtuale* (1995), trad. it. Cortina, Milano 1997.

Lévy, P., *L'intelligenza collettiva* (1994), trad. it. Feltrinelli, Milano 1996.

Lévy, P., *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie* (1998), trad. it. Feltrinelli, Milano 1999.

Lischi, S., *Visioni elettroniche*, Fondazione SNC, Roma 2001.

Lyotard, J.-F., *Les immatériaux: album, inventane*, Centre G. Pompidou, Paris 1985.

Maldonado, T., *Critica della ragione informatica*, Feltrinelli, Milano 1997.

Marramao, G., *Passaggio a occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1967.

Michaud, Y., *L'art à l'état gazeux*, Hachette, Paris 2003.

Montani, P. (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma 2004.

Mumford, L., *Tecnica e cultura* (1934), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1968.

Mumford, L., *Il mito della macchina* (1967), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1969.

Nacci, M., *Pensare la tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Nora, S., Mine, A., *Convivere con il calcolatore* (1978), trad. it. Bompiani, Milano 1979.

Ong, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), trad. it. il Mulino, Bologna 1986.

Pasqualotto, G., *Avanguardia e tecnologia*, Officina, Roma 1971.

Paul, C., *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003.

Perniola, M., *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

Perniola, M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

Perniola, M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2003.

Pezzella, M., *Narcisismo e società dello spettacolo*,

manifestolibri, Roma 1996.

Rognoni, L., *fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966.

Ruggenini, M., *Il soggetto e la tecnica. Heidegger interprete «inattuale» dell'epoca presente*, Bulzoni, Roma 1978.

Rush, M., *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999.

Scacco, L., *Estetica mediale*, Guerini, Milano 2004.

Scharf, A., *Arte e fotografia* (1968), trad. it. Einaudi, Torino 1979.

Séris, J.-P., *La technique*, Puf, Paris 1994.

Severino, E., *Il destino della tecnica*, Rizzoli, Milano 1998.

Severino, E., *Tecnica e architettura*, Cortina, Milano 2003.

Simmel, G., *Filosofia del denaro* (1900), trad. it. Utet, Torino 1984.

Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

Sini, C., *Passare il segno. Semiotica, cosmologia, tecnica*, Il Saggiatore, Milano 1981.

Sloterdijk, P., *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.

Stiegler, B., *La technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, Paris 1994.

Stiegler, B., *La technique et le temps 2. La désorientation*, Galilée, Paris 1996.

Stiegler, B., *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001.

Taiuti, L., *Arte e media*, Costa & Nolan, Genova 1996.

Tursi, A., *Internet e il barocco*, Cooper, Roma 2004.

Valentini, V., *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.

Valéry, P., *Scritti sull'arte* (1934), Tea, Milano 1984.

Vattimo, G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.

Vattimo, G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

Virilio, P., *Lo schermo e l'oblio* (1993), trad. it. Anabasi, Milano 1994. Virilio, P., *La bomba informatica* (1998), trad. it. Cortina, Milano 2000. Weber, J.S., Betsky, A., Weil, B., *010101, Art in Technological Times*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2001.

Youngblood, G., *Expanded cinema*, Dutton, New York 1970.

Zolla, E., *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1991.

Indice

Nota dei curatori

Fonti

PARTE PRIMA

a cura di Pietro Montani

Introduzione. Arte e tecnica: vecchie e nuove forme di dissidio e di alleanza

1. Che cos'è la tecnica?

Premessa, p. 19

1.1. L'uomo e la tecnica

[da Arnold Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*], p. 26

1.2. Il ruolo dell'inorganico nell'evoluzione dell'uomo

[da André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*], p. 33

1.3. L'«impianto»: il carattere enigmatico della tecnica moderna

[da Martin Heidegger, *La questione della tecnica*], p. 40

1.4.1 media: le estensioni artificiali della sensibilità

[da Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*], p. 50

1.5. La rete: la globalizzazione e il marketing dell'esperienza

[da Jeremy Rifkin, *L'era dell'accesso*], p. 58

2. L'impatto sull'estetica

Premessa, p. 65

2.1. Operazione e metaoperazione. L'arte come risvolto riflessivo della tecnica

[da Emilio Garroni, *Ricognizione della semiotica*], p. 72

2.2. «Impianto» e «poiesis». L'arte come possibile filo conduttore nell'enigma della tecnica moderna [da Martin Heidegger, *La questione della tecnica*], p. 78

2.3. Tecnopsicologia e nuovi orizzonti sensoriali.

L'arte come esplorazione delle innovazioni tecniche

[da Derrick de Kerckhove, *Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive*], p. 87

2.4. Produzione industriale di esperienza estetica.

L'arte come merce e «public relations»

[da Theodor W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale*], p. 93

PARTE SECONDA

a cura di Massimo Carboni

Introduzione. Nec tecum nec sine te.

Le arti e la tecnica

3. L'impatto sull'opera d'arte

Premessa, p. 117

3.1. La radio, un «medium» creativo

[da Bertolt Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*], p. 124

3.2. La riproducibilità dell'opera d'arte

[da Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*], p. 132

3.3. L'estetica tecnologica

[da Max Bense, *Estetica*], p. 140

3.4. Dall'artigianato all'arte industriale: il Bauhaus

[da Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*], p. 145

3.5. Nuova musica, nuove tecnologie

[da Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*], p. 154

3.6. Forme e significati della composizione elettronica

[da Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*], p.

158

4. L'orizzonte delle ipertecnologie

Premessa, p. 163

- 4.1. Una prefigurazione della Rete
[da Paul Valéry, *Scritti sull'arte*], p. 169
- 4.2. Dal pennello al computer
[da Renato Barilli, *Il ciclo del postmoderno*], p. 172
- 4.3. Estetica del virtuale
[da Tomàs Maldonado, *Reale e virtuale*], p. 179
- 4.4. La bomba digitale
[da Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine*], p. 184
- 4.5. Le arti nel cyberspazio
[da Pierre Lévy, *L'intelligenza collettiva*], p. 191
- 4.6. La tecnica oltre la Tecnica: Andy Warhol
[da Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto*], p. 197

Bibliografia